

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ



٣٠١٠٢٠٠٠٠٤٥٤١

المملكة العربية السعودية

وزارة التعليم العالي

جامعة أم القرى

كلية اللغة العربية

٠٠٥٣٠٢



نموذج رقم : (٨)

إجازة أطروحة علمية في صيغتها النهائية بعد إجراء التعديلات :

الاسم الرباعي : محمد صالح السري الرقم الجامعي : (٦١٩٨٤١٨١)

كلية : اللغة العربية قسم : الدراسات العليا العربية فرع : الأدب

الأطروحة مقدمة لنيل درجة : الماجستير في تخصص : الأدب

عنوان الأطروحة : المراتبي في معرفة أقطار العرب - دراسة تحليلية
فنية موازنة .

الحمد لله رب العالمين، وبإسعاد والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين، وعلى آله وصحبه أجمعين ؛ وبعد :
فبعد إجراء التصحيحات المطلوبة التي أوصت بها اللجنة التي ناقشت هذه الأطروحة
بتاريخ : ١٤/٤/١٤٢٤ هـ ، توصي اللجنة بإجازتها في صيغتها النهائية المرفقة

والله الموفق ،،،،

أعضاء اللجنة :

المشرف : محمد صالح السري الناقد الأول : محمد بن عبد الرحمن الناقد الثاني : د. محمد بن عبد الله
التوقيع : التوقيع : التوقيع :

يعتمد : رئيس قسم الدراسات العليا العربية

أ.د : سليمان بن إبراهيم العايد

التوقيع :

ملخص الرسالة

عنوان الرسالة : المراثي في جمهرة أشعار العرب - دراسة تحليلية فنية موازنة .

إشراف : د. حمد الزايدي

إعداد : محمد علي الشهري

أهداف الرسالة : دراسة قصائد المراثي السبع التي وردت في كتاب جمهرة أشعار العرب لابن أبي الخطاب القرشي .

فصول الرسالة :

التمهيد : ويبحث في تقسيم كتاب جمهرة أشعار العرب والأسس المنهجية لتقسيم الجمهرة وتعريف بمقدمة الكتاب .

الفصل الأول : ويبحث في حياة شعراء المراثي وهم :

أبو ذؤيب الهذلي ، محمد بن كعب الغنوي ، الأعشى الباهلي ، علقمة الحميري ، أبو زيد الطائي ، متمم بن نويرة ، ومالك بن الربيع .

الفصل الثاني : ويبحث في الأفكار والرؤى في السبع المراثي وتتناول :

الموقف من الموت ، الموت قدر الأحياء والفناء قدر الجمادات ، الاستسلام المقترن بالحيرة والقلق ، أين الإيمان غياب مطلق ، المصيبة أو الفاجعة ، المبالغة في تصوير الفاجعة ، نماذج العزاء في مظاهر الحياة الإنسانية ، نماذج العزاء في مظاهر الطبيعة ، الفراغ .

الفصل الثالث : ويبحث في الوحدة في قصيدة الرثاء وهيكلها ويشمل : المطلع ، المقدمة الطللية في شعر الرثاء ، الوحدة الفنية في شعر الرثاء ، الخروج الفني إلى موضوعات جانبية .

الفصل الرابع : ويبحث في أساليب الرثاء ، ومفهوم الأسلوب ، ومعجم الرثاء ، وأساليب الرثاء وتشمل : الحوار ، والخطاب ، التكرار ، ثم التراكيب الأسلوبية في الرثاء وتشمل : الجمل الإنشائية ، والجمل الخبرية ، والتوكيد ، والقسم ، وتقديم الجار والمجرور .

الفصل الخامس : ويبحث في الصورة الشعرية في قصائد الرثاء ويشمل مقدمة عن الصورة الشعرية ، ثم تفصيل عن صورة الموت " التجسيم والتشخيص " ، صورة الفقيد ، وصورة الشاعر بعد المصيبة .

الفصل السادس : ويبحث في موسيقى الشعر ، وبحور الرثاء ، والموسيقى الداخلية ، وقوافي الرثاء .

وختمت هذه الدراسة بخاتمة ونتائج .

إهداء

إلى أستاذي الدكتور حمد الزايد الذي أدين له بالكثير
في هذه الدراسة ، فله مني خالص الشكر والامتنان .
وإلى الأنامل التي ساهمت في طباعة ومراجعة كل صفحة
في هذا البحث .

Thesis Outline

Thesis Title: “Condolence” in “Gmharat Ashaar Alarab” (main Arab Poets)

Supervisor: Dr. Hamed Alzaydi

Prepared by: Mohamed Ali Alshahri

Objectives of the Thesis:

Studying the Seven main “Condolences” that were included in “gamharet ash aralarab” book for Ibn Alkhatab Alkorashy .

Chapters:

- Preface: Discussing the divisions of the above mentioned book .

-Chapter One: Studying life of Abu zoaib Alhozali , mohammad ben kaab algonawi , Alaasha Albahli, Alkoma Alhmary, Abu zobaid Altaie , Motammem ben Noairah , and Malek Ibn Alrayeb .

-Chapter Two: Evaluating the ideas that were mentioned, like position from death, pain and victory, sweeping, Vaccum, etc.

-Chapter Three: Analyzing the Structure and Organization of poems of condolences like unity of feelings, integration of ideas and meanings, etc.

-Chapter Four: Researching ways of condolences, methodologies, conversations, repetitions, etc .

-Chapter Five: Researching figures of speech in condolence poems .

-Chapter Six: Studying rhythms of poetry and internal music.

-Conclusion .



المملكة العربية السعودية
وزارة التعليم العالي
جامعة أم القرى
كلية اللغة العربية
قسم الدراسات العليا العربية

المراثي في جمهرة أشعار العرب

دراسة تحليلية فنية موازنة

بحث مقدم لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي

إشراف

د. حمد الزايد

إعداد الطالب

محمد علي الشهري

١٤٢٣هـ - ٢٠٠٣م

مقدمة

حين كنت أدرس في السنة المنهجية في مرحلة الماجستير في كلية اللغة العربية بجامعة أم القرى كُلفت باختيار موضوع يكون عنواناً لبحث يقدم لإتمام متطلبات مادة "موضوع خاص" ، وقد وقفتُ كثيراً وراجعت عدداً من المصادر الأدبية ، وبعد بحث واستقصاء وجدت أنه من الأنسب للباحث المبتدئ أن يكون بحثه في أول عصرٍ دونت مادته الأدبية وهو العصر الجاهلي .

ودعاني إلى ذلك رغبتني في البحث في المصادر التي تختص بأدب ذلك العصر ومعرفة كل ما يحيط بتلك الفترة الزمنية من أسرار لم تكشف بعد ، وحرصت على الوقوف مع عمالقة الشعر العربي في تلك الفترة وخاصة شعراء المعلقات .

اخترت أحد شعراء المعلقات وهو زهير بن أبي سلمى وقررت دراسة شعره وبدأت في تحليل القصائد ودراسة الصور البلاغية والظواهر في كل منها ، وراجعت عدداً من الدراسات التي بحثت في شعر زهير بن أبي سلمى ووجدت متعة شديدة في الوقوف مع النص والإبحار في عالم الشعر بحثاً عن الأسرار المكنونة .

وبعد أن وقفت مرة أخرى لاختيار موضوع بحث رسالة الماجستير كان لا يزال في نفسي شيئاً من ذلك الشعر ، وقررت أن أعيد دراسة قصائد أحد الشعراء أو عدد منهم . فبحثت في كتب الاختيارات وقرأت الأصمعيات والمفضليات والحماسة والاختيارات ، ثم وقع في يدي كتاب " جمهرة أشعار العرب " لمؤلفه محمد بن أبي الخطاب القرشي فأعجبت بطريقة تقسيمه وتبويبه ووجدت فيه ما لم أجد في غيره

حيث جمع الكتاب أفضل وأنفس قصائد العرب عندها تيقنت أنني وقعت على أجود شعر العرب .

استعرضت المجموعات السبع ابتداءً بالمعلقات وانتهاءً بالملحقات فوجدت شعراً غاية في الجودة والقوة فدعوت الله أن يوفقني للوقوف مع واحدة من هذه المجموعات لدراستها وكشف أسرارها الثمينة .

وبعد بحث وتدقيق عن المجموعة التي لم تبحث من قبل من الله عليّ بأن وفقني لاختيار مجموعة لم تدرس فنياً من قبل وهي مجموعة " المراثي " فعرضت الموضوع على المشرف حينها وكان الدكتور صابر عبدالدايم فوافق ودعا لي بالتوفيق وأخبرني بأنه سيغادر الجامعة حيث سيعود إلى كلية اللغة العربية في جامعة الزقازيق .

ثم عرضت الموضوع بعد ذلك على المشرف الدكتور حمد الزايدي وسألته عن رأيه في هذا الموضوع فوافق وشدّ عليّ يديّ ووافق على الخطة الموضوعية سابقاً وأخبرني بعمل بعض التغييرات وبدأنا في جمع المادة العلمية في البطاقات .

كانت الخطة أن أبدأ في دراسة كتاب " جمهرة أشعار العرب " بوجه عام وتحديد العصر الذي ظهر فيه الكتاب ، وطريقة تصنيفه المبتكرة ، والمجموعات السبع على أن يكون ذلك كله تمهيداً للبحث .

بعد أن درست الكتاب وطريقة التقسيم بدأت في حصر معلومات عن شعراء المراثي ، وحددت الفترة الزمنية التي ظهر فيها كل شاعر منهم ، واتبعت ذلك بالحديث عن بيئات الشعراء وقصائدهم وركزت على مراثيهم وخاصة المراثية التي وردت في الجمهرة ، كما حاولت الموازنة بين الشعراء ودرست مناسبة كل قصيدة والمراثي بها ومدى قربها من الشاعر ، وجمعت ذلك كله في الفصل الأول .

في الفصل الثاني بدأت في دراسة القصائد بشكل موسع وحاولت تحديد أفكار مشتركة في تلك القصائد السبع وساعدني ذلك في دراسة كل فكرة على حدة مع التعرّيج دائماً إلى مكان كل فكرة في النص .

أما الفصل الثالث فكان مخصصاً للحديث عن هيكل قصيدة الرثاء وقد حاولت من خلاله دراسة مدى إمكانية تحقق الوحدة في المرثية ، وفصّلت القول في ذلك وتحدثت عن طريقة العرب في بدء قصائدهم بالوقوف على الأطلال أو الديار وقارنت تلك التقاليد بما وُجدَ في قصائد الرثاء ، كما درست أجزاء القصيدة ابتداءً بالمطلع ومروراً بصلب القصيدة ، وانتهاءً بالخاتمة أو المقطع.

وفي الفصل الرابع درست أساليب الرثاء والمفردات التي وردت في المرثية ، وشرحت الألفاظ الغريبة ، وحددت التي اختصت منها بالرثاء عن غيره ، كما حددت الأساليب التي اختصت بشعر الرثاء ، كل ذلك بعد أن مهدت بمقدمة عن الأسلوب عند القدماء والمحدثين .

أما الفصل الخامس فكان محور الدراسة عن التصوير الشعري في قصائد الرثاء ، وكنت قبل كتابة هذا الفصل قد توصلت إلى نتيجة مفادها أن دراسة الصور في قصائد الرثاء لا يمكن أن تكون إلا بدراسة الظواهر التي ترد في تلك القصائد مجتمعة وربط جميع الظواهر تحت الروابط المشتركة حيث إن دراسة الصور والاستعارات في كل بيت على حدة ستؤدي إلى فقدان وحدة القصيدة ولن يكشف ذلك عن الصور الرئيسية والمهمة في الرثاء .

لهذا قسمت الصور إلى ثلاثة أقسام اختص الأول منها بصورة الموت ووجدت أنها صورة استخدم الشعراء الاستعارة لرسم أبعادها ، أما الصورة الثانية فكانت عن

الميت واستخدم الشعراء في تلك الصورة التشبيه بشكل واضح ، والصورة الثالثة تصور حال الشاعر بعد المصيبة وكان الشعراء يميلون إلى وصف حالهم اعتماداً على البيئة المحيطة بهم ، فيستخدمون حيناً الاستعارة وحيناً التشبيه وحيناً لا نجد أية ظواهر بلاغية ويتحول النص إلى نوع من الوصف المجرد .

أما الفصل الأخير فخصصته للحديث عن موسيقى شعر الرثاء وإيقاعاته ، وفصلت القول عن البحور التي يرد فيها الرثاء وناقشت آراء العلماء القدامى والمحدثين في ذلك ، كما تحدثت عن قوافي الرثاء وحروف الروي في القصائد وعلاقة ذلك الحرف بموضوع القصيدة وغرضها ، ثم ختمت الدراسة لأوجز ما توصلت إليه من خلال هذا البحث من نتائج .

وكنت خلال جمع المادة قد عزمت على الاطلاع على عدد من الدراسات السابقة عن مجموعات الجمهرة مثل المعلقات والجمهرات ودعاني ذلك إلى السفر إلى بلاد الشام والأردن ووفقني الله للإطلاع على عدد من رسائل الماجستير والدكتوراه التي درست مجموعات الجمهرات والمشوبات والمذاهب في الجامعة الأردنية وقد وجدت أن جميع تلك الدراسات درست "القضايا" في المجموعات فجاءت أسماء البحوث مثل " قضايا الجمهرات " ، و " قضايا المشوبات " ولم أجد أية دراسة من تلك الدراسات درس النصوص دراسة فنية تحليلية لغوية ، كما لم أجد أي دراسة عن المراثي وتأكدت من مركز البحوث هناك أن هذا الموضوع لم يطرق من قبل .

أما فيما يخص النسخة التي اعتمدها في هذه الدراسة فقد اطلعت على عدد من الطباعات لكتاب الجمهرة ومنها طبعة بولاق نشر سعيد أنطوان عمون ١٣٠٨هـ - إلا أنني حين قارنتها بالنسخ المطبوعة الأخرى وجدتها تجعل عدد المعلقات

ثانياً حيث ألحقت قصيدة عنتره وهو خطأ بين فالقرشي نص في مقدمة الجمهرة على أن عدد القصائد هو تسع وأربعون قصيدة أي سبع قصائد في كل مجموعة من المجموعات السبع ، ولهذا لم أشأ أن تكون هذه الطبعة هي النسخة الرئيسية والمرجع الأساسي للبحث .

اطلعت بعد ذلك على طبعة بيروت نشر دار صادر ودار بيروت للطباعة والنشر ١٩٦٣م وهي نسخة غير محققة وهي كسابقتها تفتقر إلى الشرح والضبط بل هي أسوأ منها في كثير من المواضع ولهذا لم أعول عليها كثيراً .

بقي بعد ذلك طبعتان الأولى طبعة فمضة مصر حققها علي محمد البجاوي سنة ١٣٨٧هـ - ١٩٦٧م وتعد أفضل من الطبعتين المتقدمتين وكنت بداية عدت هذه النسخة جيدة لولا أن وقعت على بعض الأخطاء الهامة ومن ذلك ذكر اسم المفضل الضبي في المقدمة وهو في الحقيقة المفضل بن عبدالله بن محمد بن الجبر وهو شيخ محمد ابن أبي الخطاب القرشي مؤلف الجمهرة ، وليس المقصود المفضل الضبي الذي عاش في القرن الثاني للهجرة وبينه وبين القرشي قرنان من الزمان ، وكان هذا الخطأ سبباً في إرباك عدد من الباحثين والنقاد المحدثين الذي نصوا على أن القرشي توفي في سنة ١٧٠هـ لكون المفضل الضبي شيخه ومن هؤلاء مصطفى صادق الرافعي ، ويوسف سركيس ، وأحمد أمين ، وبطرس البستاني .

ومع ذلك فقد عدت إلى هذه الطبعة كثيراً خلال دراستي لبعض القصائد وأفدت منها كثيراً وخاصة للإطلاع على بعض الأبيات التي لم ترد في النسخة المعتمدة عندي .

اما الطبعة الثانية فهي المعتمدة عندي وهي الأجود والأوفى وهي طبعة دار القلم في دمشق حققها الدكتور محمد علي الهاشمي وأخص هنا الطبعة الثانية ١٤٠٦هـ - ١٩٨٦م وهي التي اعتمدت عليها في هذه الدراسة.

وقد عني الهاشمي بشرح المقدمة وشرح الآيات جميعاً وتخريج جميع القصائد وجاءت الجمهرة في هذه الطبعة في مما يؤكد اهتمام هذا الرجل بالكتاب وعنايته به . وإنني كدارس للنص الشعري أرى أن الرواية التي اعتمدها الهاشمي هي الأقرب إلى الصحة في معظم القصائد .

كان هذا الجهد الذي بذله الهاشمي دافعاً لي لاعتماد هذه الطبعة ولذلك جعلتها مرجعي الرئيس وقد استفدت من شروح الهاشمي كثيراً في تفسير بعض الآيات وشرح غريبها .

في ختام هذا التقديم لا يفوتني ان أتقدم بخالص شكري إلى أستاذي الدكتور حمد الزايدي الذي أدين له بالكثير في هذه الدراسة ، كما أعبر عن تقديري له ولتسخيره مكتبته لخدمة البحث وحرصه على تزويدي بالمراجع في كل لقاء بيننا فله مني الشكر وخالص الإمتنان . أسأل الله أن يجعل عملنا خالصاً لوجهه وأن ينفعنا وينفع أمتنا بما قدمنا إنه ولي ذلك والقادر عليه .

والله ولي التوفيق

محمد الشهري

١٤٢٣هـ - ٢٠٠٣م

تمهيد :

في أوائل القرن الثاني الهجري ظهرت بعض المدونات التاريخية التي تُعنى بتسجيل أخبار القبائل وأشعارها ، إلا أن تدوين الشعر العربي تدويناً منهجياً قائماً على التدقيق والضبط لم يتضح إلا عند أوائل الرواة ، وأهمهم المفضل بن محمد الضبي (ت ١٧٨هـ) وأبو سعيد عبد الملك بن قريب الأصمعي (ت ٢٦١ هـ) في كتابيهما "المفضليات" و"الأصمعيات" وهما أقدم كتابين من كتب المختارات الشعرية.

ويلي المجموعتين كتاب (جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام) لأبي زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي والذي جمع فيه عدداً من الشعراء الجاهليين والمخضرمين والإسلاميين ، ويُعدُّ كتاباً فريداً في تقسيمه وتبويبه. على أن هناك خلافاً كبيراً حول العصر الذي عاش فيه مؤلف الجمهرة ، حيث لم يُعرف القرشي إلا حين أشار ابن رشيقي (المولود سنة ٣٩٠هـ) إلى الجمهرة ومؤلفها في كتابه "العمدة" ، ونقل عنه السيوطي في كتابه "المزهر"^(١) ، ولذلك تباينت آراء الباحثين حول وفاة القرشي ، فبعضهم ذهب إلى أنه توفي سنة ١٧٠هـ ، وذهب آخرون إلى أن وفاته كانت في أواخر القرن الثالث ومطلع القرن الرابع ، في حين زعم أحد الباحثين أن القرشي من رجال القرن الخامس الهجري.

(١) جمهرة أشعار العرب: تحقيق محمد علي الهاشمي ، درا القلم ، دمشق ، الطبعة الثانية ، ج ١ ، ص ٣١.

ومن ذهب إلى أن محمد بن أبي الخطاب القرشي توفي سنة ١٧٠هـ —
إسماعيل البغدادي في كتابه "إيضاح المكنون في الذيل على كشف الظنون" وأكد
ذلك أيضاً في كتاب آخر هو "آثار المؤلفين وآثار المصنفين" (١).

وتابعه في ذلك يوسف سر كيس في كتابه "معجم المطبوعات العربية
والعربية" (٢). وكذا قال مصطفى صادق الرافعي في كتابه "تاريخ آداب العرب"
حيث قال عنه: "أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي صاحب الجمهرة المتوفي
سنة ١٧٠هـ" (٣).

وسار في هذا الطريق أحمد أمين في كتابه "ضحى الإسلام" حيث قال :
"وأما جمهرة أشعار العرب فكتاب يُنسب إلى أبي زيد محمد بن أبي الخطاب
القرشي، وهو شخصية غير معروفة قالوا إنه مات سنة ١٧٠هـ ولكن تاريخ
حياته وهويته أحاط بها الغموض ، وهو في ثنايا الكتاب يقول : حدثنا المفضل بن
محمد الضبي فإن صح ذلك فهو تلميذ من تلاميذه" (٤).

وقال بذلك أيضاً بطرس البستاني في كتابه "أدباء العرب في الأعصر
العباسية" حيث يقول : "ونحن نرى أن أبا زيد أولى بأن يكون من أهل العصر
الأول للهجرة من أن يكون من أهل العصر الثاني لأنه أورد .. روايات سمعها من
المفضل الضبي المتوفي سنة ١٦٨هـ" (٥).

(١) المصدر السابق .

(٢) السابق ، ص ٢١ .

(٣) تاريخ آداب العرب: مصطفى صادق الرافعي، المكتبة التجارية ، ج ٣، ص ١٨٨ .

(٤) ضحى الإسلام : أحمد أمين ، دار الكتاب العربي، ص ٢٧٦ .

(٥) أدباء العرب في الأعصر العباسية: بطرس البستاني ، بيروت ، ١٩٣٤م ، ص ١٦٣ .

وذهب عدد آخر من الباحثين إلى أن القرشي عاش في أواخر القرن الثالث ومطلع القرن الرابع ، ومنهم الدكتور أمجد الطرابلسي في كتابه "نظرة تاريخية في حركة التأليف عند العرب" حيث يرى أن " مثل هذا التأنيق في التقسيم بالإضافة إلى الأسانيد التي أوردها المصنف في مقدمته يحمل على الاعتقاد بأن الكتاب من ثمرات القرن الهجري الثالث الذي شهد في مطلعته نموذجاً آخر من هذا التناظر في طبقات الشعراء الجاهليين والإسلاميين لابن سلام الجمحي"^(١).

كما ذهب جرجي زيدان في كتابه "تاريخ آداب اللغة العربية" إلى أن القرشي عاش في أواسط القرن الثالث للهجرة^(٢) ، وقال المستشرق الألماني بروكلمان في كتابه "تاريخ الأدب العربي" أن "الجمهرة ربما جمعت في أواخر المئة الثالثة للهجرة"^(٣).

وذكر المستشرق الفرنسي بلاشير في كتابه "تاريخ الأدب العربي" أن القرشي "صنع جمهرته في أواخر القرن الثالث للهجرة.. ولم يلق الكتاب رواجاً كبيراً فعرفه ابن رشيح وقدره السيوطي فيما بعد حق قدره"^(٤).

وقال الدكتور شوقي ضيف في كتابه "العصر الجاهلي" " إنه يتضح من مقدمته لكتابه وما نقله عن الرواة أن بينه وبين رواة القرن الثاني جيلين أو ثلاثة.

(١) نظرة تاريخية في حركة التأليف عند العرب: د. أمجد الطرابلسي ، ص ١١٢.

(٢) تاريخ آداب اللغة العربية : جرجي زيدان ، ص ١٢٥.

(٣) تاريخ الأدب العربي: بروكلمان، دار المعارف، ج ١، ص ٧٥.

(٤) تاريخ الأدب العربي-العصر الجاهلي: بلاشير ، دار الفكر ، دمشق، ص ١٥٢.

فالسائط بينه وبينهم في السند غير بعيدة ولذلك نظن أنه كان يعيش في أواخر القرن الثالث أو أوائل القرن الرابع"^(١).

كما ذهب الدكتور ناصر الدين الأسد في كتابه "مصادر الشعر الجاهلي" إلى "أن محمداً راوي الجمهرة وشارحها من رجال القرن الرابع وسائر الأسانيد في المقدمة تتفق في هذه النتيجة على وجه التقريب"^(٢).

وانفرد الدكتور مصطفى جواد في مقال له نشر في مجلة الجمع العلمي العراقي بجعله مؤلف جمهرة أشعار العرب من أهل القرن الخامس وقال إنه وصل إلى هذه النتيجة اعتماداً على ما رأى في الجمهرة من إشارة إلى كتاب الصحاح للجوهري المتوفي سنة ٣٩٨هـ في شرح البيت ٥٧ من ملحمة الفرزدق حيث ورد في الشرح "ويروى: إن نحن أوبأنا بمعنى أومأنا من الصحاح"^(٣).

وقد فصل الدكتور محمد علي الهاشمي في تحقيقه لجمهرة أشعار العرب في هذا الاختلاف وذهب إلى أن القرشي عاش في أواخر القرن الثالث ومطلع القرن الرابع وأن وفاته كانت ما بين سنة ٣٠٠-٣١٠هـ^(٤).

واعتمد الهاشمي على دليلين أولهما داخلي من خلال دراسة الأسانيد التي وردت في مقدمة الجمهرة ، والثاني خارجي وهو "أن أول من ذكر محمد بن أبي الخطاب وجمهرته هو علي الحسين بن علي المشهور بابن رشيق القيرواني العالم

(١) العصر الجاهلي: د. شوقي ضيف ، دار المعارف بمصر، ص ١٧٨.

(٢) مصادر الشعر الجاهلي: د. ناصر الدين الأسد ، دار المعارف ، ص ٥٧٣.

(٣) الجمهرة ج ١ ص ٢٧.

(٤) المصدر السابق.

الأديب المغربي المولود في أواخر القرن الرابع سنة ٣٩٠هـ والمتوفي سنة ٤٥٦ أو ٤٦٣هـ وهذا يدل على أن الكتاب ألف قبل عصر ابن رشيق^(١).

ويتضح بعد عرض هذه الآراء المتباينة أن الباحثين انقسموا إلى ثلاثة أقسام ، قسمٌ جعل وفاة القرشي سنة ١٧٠هـ اعتماداً على أن شيخه هو المفضل الضبي المتوفي سنة ١٦٨هـ وهو خطأً بين حيث إن المفضل المذكور في الجمهرة هو المفضل بن عبد الله بن محمد بن عبد الله بن الجبّر بن عبد الرحمن بن عمر بن الخطاب المتوفي سنة ٢٦٠هـ وفي هذا ما يكفي لدحض هذا الرأي.

أما من جعل وفاة القرشي في القرن الخامس الهجري وهو مصطفى جواد فيرد عليه بأن ورود ذكر الصحاح في الجمهرة هو مما زاده الشراح لاحقاً ويدل على ذلك أيضاً ورود ديوان الأدب للفارابي المتوفي سنة ٣٧٠هـ وهو أيضاً مما زاده الشراح فيما نرى.

وبهذا يكون الرأي القائل بوفاة القرشي في أواخر القرن الثالث ومطلع القرن الرابع هو الراجح عندي ، أما عن تأخر ظهور الكتاب فيبدو أن القرشي جمعه في مصر ثم رحل إلى المغرب وعُرف الكتاب هناك قبل أن يُعرف في المشرق. ويرى الدكتور محمد الهاشمي "أن الحريق الذي شب في القسطنطينية في العهد الفاطمي ربما كان سبباً في إتلاف الكتاب وعدم وصوله إلى أسماع المشاركة إلا عن طريق ابن رشيق"^(٢).



٠٠٥٣٠٢

(١) نفسه.

(٢) السابق ، ص ٢٨.

والمعروف أن مصر لم تكن في تلك الحقبة من التاريخ من النباهة الأدبية والفكرية بحيث يذيع صيت كل عالم حل بها ، فقد ذهبت البصرة والكوفة بالنصيب الأوفى في التأليف الفكري في ذلك الحين.

تقسيم الجمهرة :

سمى أبو زيد القرشي كتابه "الجمهرة" ومن معاني الجمهرة الكثرة ، والشيوع ، والجمع والتفوق^(١) ، فكأن كل هذه المعاني كانت ماثلة في ذهنه ، وكأنما كان يريد أن يقول إنه جمع مجموعة من الشعر الكثير المشهور عند العرب. وهذا الاسم بعد ذلك ليس جديداً في ميدان التأليف عند العرب ، فقد كان سائداً ومتداولاً عند كثير من المصنفين قبل أبي زيد القرشي وبعده ، مثل جمهرة النسب لأبي المنذر هشام بن محمد الكلبي المتوفي سنة (٢٠٢هـ) ، وجمهرة اللغة لابن دريد المتوفي سنة (٣٢١هـ).

وقد وصلت إلينا الجمهرة في تقسيم سباعي فريد من نوعه ، فهي تقع في سبع مجموعات ، كل مجموعة سبع قصائد وهي^(٢) :

المجموعة الأولى : السموط "المعلقات" وأصحابها : امرؤ القيس ، وزهير بن أبي سلمى ، والنابعة الذبياني ، والأعشى ، ولييد ، وعمرو بن كلثوم ، وطرفة بن العبد.

(١) لسان العرب : ابن منظور، دار إحياء التراث العربي، بيروت ، ج٢، ص٣٧٠.

(٢) الجمهرة ، ص٤٣.

المجموعة الثانية : الجمهرات وأصحابها هم : عبيد بن الأبرص ، وعترة ،
وعدي بن زيد العبادي ، وبشر بن أبي خازم ، وأميمة بن أبي الصلت ،
وخداش بن زهير ، والنمر بن تُولب .

المجموعة الثالثة : المنتقيات وأصحابها هم : المسيب بن علس ، والمرقش الأصغر ،
والمُتلمس ، وعروة بن الورد ، والمهلهل ، ودريد بن الصمة ، والمتنخل اليشكري .

المجموعة الرابعة : المذهبات وأصحابها هم : حسان بن ثابت ، وعبد الله بن
رواحة ، ومالك بن العجلان ، وقيس بن الخطيم ، وأحيحة بن الجلاح ، وأبو
قيس بن الأسلت ، وعمرو بن امرئ القيس .

المجموعة الخامسة : المرثي وأصحابها هم : أبو ذؤيب الهذلي ، ومحمد بن كعب
بن سعد الغنوي ، وأعشى باهلة ، وعلقمة الحميري ، وأبو زيد الطائي ، ومتمم
بن نويرة ، ومالك بن الرب .

المجموعة السادسة : المشوبات وأصحابها هم : نابغة بني جعدة ، وكعب بن
زهير ، والقطامي ، والحطيئة ، والشماخ ، وعمرو بن أحمر ، وتميم بن مقبل .

المجموعة السابعة : الملحمت : وأصحابها هم : الفرزدق ، وجري ، والأخطل ،
والراعي النميري ، وذو الرمة ، والكُميت ، والطرمّاح^(١) .

والسؤال الآن : هل هذا التقسيم هو من مبتكرات أبي زيد القرشي ، أم أنه كان
معروفاً من قبل ، وكيف ذلك؟!

الراجح عندي أن هذا التقسيم كان شائعاً في بيئة الدرس الشعري قبل أبي
زيد القرشي بزمان طويل ، ولو على المستوى النظري على الأقل ، وأول ما يتبادر

(١) المصدر السابق ص ٤٤ .

إلى الذهن "المعلقات السبع" أو "السبع الطوال" في تسمية أخرى ، فقد كانت معروفة بهذا الاسم عند راويها الأول حماد الراوية المتوفى سنة (١٦٤هـ) .

أما بقية مجموعات الجمهرة فالراجح أن المفضل بن عبد الله بن الجبر المتوفى سنة ٢٦٠هـ هو صاحب الرأي الأول في تقسيم هذه المجموعات ، وجاء تلميذه من بعده وهو أبو زيد القرشي فجمع هذه المجموعات في كتاب أسماه الجمهرة. ومما يؤكد نسبة هذا التقسيم إلى المفضل بن عبد الله بن الجبر ما رواه أبو زيد القرشي عن المفضل في معرض حديثه عن السبع الطوال وهو ما نصه ^(١) :

"قال المفضل: هؤلاء أصحاب السبع الطوال التي تسميها العرب السموط ، فمن زعم أن السبع لغيرهم فقد أبطل وخالف ما اجتمع عليه أهل العلم والمعرفة ، وقد أدركنا أكثر أهل العلم يقولون : وإنَّ بعدهنَّ لسبعاً ما هن بدوهنن ، ولو كنتُ ملحقاً بهن سَبْعاً لألحقتهنَّ، ولقد تلا أصحابهنَّ أصحابُ الأول فما قصَّروا ، وهن الجمهرات لعبيد بن الأبرص الأسدي ، وعنترة بن عمرو ، وعدي بن زيد ، وبشر بن أبي خازم ، وأميمة بن أبي الصلت ، وخداش بن زهير ، والنمر بن تولب .
وأما منتقيات العرب فإنهن للمسيب بن علس ، والمرقش ، والمتلمس بن جرير ، وعروة بن الورد ، ومهلل بن ربيعة ، ودريد بن الصِّمة ، والمتنخل بن عويمر .

وأما المذهبات فلالأوس والخزرج خاصة ، وقد قال قوم أن مذهبهم الفئيات الأربع خاصة ، وليس بهن ، وإنما هن لحسان بن ثابت ، وعبد الله بن

(١) السابق ، ص ٢١٩ .

رواحة ، ومالك بن العجلان ، وقيس بن الخطيم ، وأحيحة بن الجلاح ، وأبي قيس بن الأسلت ، وعمرو بن امرئ القيس.

وعيون المراثي سبع لأبي ذؤيب الهذلي ، ومحمد بن كعب بن سعد الغنوي ، والأعشى الباهلي وذي جدن علقمة الحميري ، وأبي زيد الطائي ، ومالك بن الريب النهشلي ، ومتمم بن نويرة اليربوعي.

وأما المشوبات ، فإنهن سبع ، وهن اللاتي شاهن الكفر والإسلام ، وهن لنابغة بني جعدة ، وكعب بن زهير والقطامي ، والحطيئة ، والشماخ ، وعمرو بن أحمر ، وتميم بن أبي بن مقبل.

وأما الملحمات ، فإنهن سبع ، للفرزدق ، وجرير ، والأخطل ، وعبيد الراعي ، وذي الرمة ، والكميت ، والطرماح، قال المفضل : هذه التسع والأربعون قصيدة عيون أشعار العرب في الجاهلية والإسلام ، ونفيس شعر كل رجل منهم "أ.هـ." (١)

ويتضح من هذا النص أن التقسيم السباعي لهذه المجموعات عُرف قبل أبي زيد القرشي ، الذي جمع القصائد التسع والأربعين في جمهرته.

وقد انتهى إلى هذا الرأي أو إلى قريب منه الدكتور عز الدين إسماعيل الذي يقول : "نظلم القرشي إذا عزونا إليه هذا النظام السباعي ، فهو في مقدمة الكتاب بعد أن أورد حديث المفضل عن السبع الطوال التي تسميها العرب السموط يقول : "وقد أدركنا أكثر أهل العلم يقولون.. "فمن الواضح أن قصائد المجموعة الثانية كانت محددة كذلك بسبع قصائد.. ولم تكن من اختيار القرشي ابتداءً ، ومن

(١) السابق نفسه.

يدري فربما كانت كل هذه المجاميع الشعرية السباعية العدد قد حددت وسميت وتداركت بين علماء الأدب قبل القرشي، وإنه إنما جمع بينها في كتاب واحد" (١).
كما انتهى إلى هذا الرأي أيضاً الدكتور أجد الطرابلسي في معرض حديثه عن مجموعات الجمهرة الشعرية (٢) حيث يقول: "ويظهر أن هذه الألقاب كانت معروفة قبل ظهور هذه المجموعة إلى حيز الوجود وأن أبا زيد القرشي أخذها عن أساتذته ولم يأت بها من عند نفسه، وهذا يفهم من قوله في المقدمة نقلاً عن شيخه المفضل: وقد أدر كنا أهل العلم...".

وكدنا نظوي هذه الصفحة لو لا ما واجهنا به الدكتور أحمد شوقي، الذي زعم أن هذا التقسيم السباعي هو من مبتكرات أبي زيد، ووصف هذا التقسيم بأنه (٣) "نظام طبقي متكلف قائم على العدد (٧) مما يدخل قدراً من الغيبة في موقفه النقدي، وهذا ما يتضح أيضاً في مقدمته حين يتحدث عن شياطين الشعراء".

وأخذ الدكتور شوقي على أبي زيد القرشي "تقيده باختيار قصيدة واحدة لكل شاعر حتى يحافظ على تقسيمه السباعي، وكان الأولى به أن يطلق لمعايره النقدية الحرية في الاختيار" (٤).

أين الدليل الذي يؤكد أن هذا التقسيم من مبتكرات أبي زيد؟! واضح أنه ليس عند الدكتور شوقي إلا الإحالة على التقسيم الطبقي، مع أنه ليس هنا تقسيم

(١) المصادر الأدبية في التراث الشعري - د. عز الدين إسماعيل - دار الثقافة - بيروت ص ٨٤.

(٢) نظرة على حركة التأليف عند العرب - د. أجد الطرابلسي ص ١١١.

(٣) من المصادر الأدبية واللغوية - د. أحمد شوقي - دار العلوم ص ٣٧.

(٤) السابق.

طبقي على الصحيح ، ثم الإحالة على قضية الرقم ، "٧" ، وكلتا القضيتين خارجة عما نحن بصدده ، ولا تصلح أن تكون إحداها أو كلتاها دليلاً على ما زعم هذا الباحث وليت كلامه كان صحيحاً أو قريباً من الصحة ، لكانت تلك إضافة إلى أصالة أبي زيد جديرة منا بالأخذ والإعجاب.

بقيت لي كلمة في بيان حقيقة هذا المعيار العددي الذي يقوم على الرقم "سبعة" فمن المؤكد أن هذه القصائد قد تم اختيارها في الأصل في ضوء معايير فنية ، تأخذ في اعتبارها جميع مناحي الشعر وأحواله الفنية من معايير وألفاظ ، وصور وعواطف ، وغير ذلك... ولا تزال مظاهر الجودة ماثلة في هذه القصائد المختارة إلى اليوم.

على أن حصر كل مجموعة من مجموعات الجمهرة في العدد "سبعة" ثم الوقوف بمجموعات هذه القصائد بعد ذلك عند الرقم سبعة نفسه هو المشكلة ، وفي رأيي أن العدد "سبعة" في هذا التقسيم لا يراد لحقيقته ، وإنما يراد لما فيه من إحياء بأهمية تلك القصائد وجمالها وروعيتها ، ولن نعرف هذا الأمر على وجهه إلا إذا عرفنا شيئاً عن سر الرقم سبعة.

إن من الصعوبة بمكان أن أتحدث هنا عن الرقم سبعة وجذوره ، ومدى صلته وشيوعه في اللغات السامية القديمة^(١) ، بل وعند كثير من شعوب العالم القديم ، هذا إلى جانب ارتباطه بتقاليد الكهانة والسحر عند كثير من الشعوب الوثنية ، كالبوديين ، واليونانيين ، واليابانيين وغيرهم ، وتلك مباحث تتصل بعلم "المثولوجيا" أكثر من اتصالها بالنقد والأدب.

(١) انظر: التطور النحوي لبرجسترا - مطبعة الخانجي ١٤٠٢ - ص ٢١٠.

وإن كان ذلك لا يمنع من الوقوف مع هذا الرقم في حضارتنا الإسلامية على الأقل ، ففي القرآن الكريم تكرر هذا الرقم بطريقة تلفت الانتباه ، حيث بلغ ٢٤ موضعاً مضافاً إلى مشاهد الكون كالسماوات والأرض ، أو إلى أقسام الزمن كالسنين والأيام والليالي ، أو إلى الحيوان كالبقرة أو النيات ، أو إلى مشاهد أخرى كالبحار ، أو الأشياء المصنوعة كالأبواب^(١).

وكذلك نجد مرتباً بعدد من المناسك الإسلامية ، مثل مناسك الحج ، كالطواف والسعي ورمي الجمرات. كما نجد في الحديث النبوي الشريف إشارات إلى الرقم سبعة مثل "نزل القرآن على سبعة أحرف" وهكذا.

لماذا الرقم "سبعة" بالذات؟! هذا هو الشيء الذي لا نستطيع الإجابة عنه ، ولعل هذا السر هو ما ضاعف تأثيرات هذا الرقم ، وجعل له من الظلال السحرية ما يفوق حقيقة العدد نفسه ، بحيث يصبح المراد به التكثير أو التهويل ، أو الإيماء بالغموض ، وما فيه من تأثير سحري، وإثارة نفسية ، وهذا شيء كان معروفاً عند القدماء ، وأخذ به بعض مفسري القرآن الكريم ، ففي تفسير قوله تعالى (وَلَقَدْ آتَيْنَاكَ سَبْعًا مِنَ الْمَثَانِي وَالْقُرْآنَ الْعَظِيمَ) ، (الحجر الآية ٨٧) جاء عدة أوجه منها أن المراد بالسبع المثاني^(٢): القرآن كله لا حقيقة الرقم سبعة "نفسه".

إذن ليس من الغرابة في شيء أن يتسرب الرقم سبعة وتداعياته إلى عالم الشعر ، بل إن الشعر أحق بمثل هذه الألفاظ ذات التداعيات والظلال السحرية.

(١) انظر القاموس الإسلامي - أحمد عطية الله - مكتبة النهضة ١٩٧٠ ٣/٢٣٦.

(٢) المصدر السابق نفسه ٣/٣٢٧.

وسواء أكان صاحب الجمهرة على علم بمثل هذه التداعيات والإيحاءات التي يعيها الرقم سبعة أو لم يكن على علم ، فقد خضع لآلية قديمة كانت معروفة عند القدماء في الاستفادة من ظلال هذا الرقم الغامض ، وما يوفره لكل ما يرتبط به من تهويل وإثارة نفسية كانت بلا شك أبعاداً أخرى جديدة تضاف إلى أبعاد تلك القصائد الفنية الصرفة.

الأسس المنهجية لتقسيم الجمهرة :

التأمل في التقسيم السباعي للجمهرة يلمح أثر المنهجية التي أخذ مؤلف الجمهرة بها نفسه "وتتجلى هذه المنهجية في ضم القصائد التسع والأربعين في مجموعات متجانسة تجمعها الشهرة التي عرفت بها كما في السموط التي اشتهرت بالمعلقات أو وحدة نسب الشعراء كما في المذاهب الخاصة بشعراء الأوس والخزرج ، أو وحدة الزمن الذي قيلت فيه كما في المشوبات الخاصة بالشعراء المخضرمين ، أو وحدة الغرض الشعري كما في المراثي"^(١).

وقد راعى القرشي في تقسيمه العامل الزمني حيث إن أصحاب القسم الأول وهو السموط هم من الجاهليين في حين أن أصحاب القسم الأخير "الملحمات" هم من الإسلاميين ويتخلل الأقسام الأخرى عدد من الشعراء الجاهليين والمخضرمين والإسلاميين.

ومما يميز جمهرة أشعار العرب عن غيرها من المجموعات الشعرية اقتصار صاحبها على اختيار قصيدة واحدة لكل شاعر هي في الغالب من أجود قصائده

(١) جمهرة أشعار العرب - تحقيق د. محمد علي الهاشمي ص ٣٨.

وجاءت تلك القصائد كاملة حيث لا وجود في الجمهرة لأي قصائد مقطوعة أو قصيرة.

وقد بين القرشي منهجه وطريقته في تأليف الجمهرة حيث قال في مقدمة الكتاب : "ونحن ذاكرون في كتابنا هذا ما جاءت به الأخبار المنقولة والأشعار المحفوظة عنهم وما وافق القرآن من ألفاظهم وما روي عن رسول الله صلى الله عليه وسلم في الشعر والشعراء وما جاء عن الصحابة والتابعين من بعدهم ، وما وُصف به كل واحدٍ منهم ، ومن أول من قال الشعر وما حفظ عن الجن منه"^(١) وتعد مقدمة الجمهرة مما يميزها عن غيرها من المجموعات حيث جاءت مسهبة مشتملة على عدد من الأخبار والأشعار إضافة إلى بعض الآراء النقدية وفوائد لغوية وأخبار أدبية.

ويؤخذ على مقدمة الجمهرة احتواؤها على عددٍ من الأساطير والأشعار المنسوبة إلى آدم عليه السلام وجبريل وإبليس والعمالقة وعاد وثمود والجن وغير ذلك من الأخبار والقصص التي نبه إليها العلماء السابقون وشككوا في صحتها ، ويؤخذ على القرشي نفسه عدم تعليقه سبب اختياره لشعراء هذه المجموع ، ووجه تفضيله بعضهم على بعض ، كما أنه لم يتبع أي قصيدة من القصائد التي وردت في الجمهرة بأي تعليق نقدي ، ولم يذكر الفروق الفنية التي صارت بها طبقة من الشعراء متقدمة على أخرى ويعلق على ذلك الدكتور عز الدين إسماعيل بقوله "توشك الجامع السبع أن تكون من مستوى شعري متقارب وإذا كان بين بعضها

(١) السابق ص ١١٠.

وبعض فروق فنية حقاً فهي فروق في منتهى الدقة والرهافة ، وليت القرشي تجشم
عناء الكشف عنها "(١).

ومع هذا فإن للجمهرة فضلاً لا ينكره أحد حيث حفظت لنا تسع قصائد
مشهورة لم توجد في مصدر سواها وهي : رائية خدّاش بن زهير ، ولامية
المسيّب بن علس ، ودالية عبد الله بن رواحة ، وفائية مالك بن العجلان ، ولامية
أحيحة بن الجلاح ، وعينية علقمة ذي جدن الحميري ، ورائية عمرو بن أحمّر ،
ولامية الراعي ، وبائية الكميت .

كما أن للجمهرة منزلة كبيرة في التراث العربي حيث احتوت على تسع
وأربعين قصيدة كاملة هي من عيون الشعر العربي منسقة ومرتبة بطريقة مبتكرة .

(١) المصادر الأدبية - د. عز الدين إسماعيل ص ٨٦.

الفصل الأول

شعراء المراثي

- مترلتهم الشعرية .
- آراء النقاد القدامى في شعرهم .
- الظروف التي قيلت فيها القصائد .

تعد القصائد السبع التي اختارها أبو زيد القرشي ضمن مجموعة المراثي من أجود ما قيل في الرثاء ، وقد اعتبرها عدد من النقاد القدامى من عيون الشعر العربي عامة والرثاء خاصة.

إلا أن آراء النقاد القدامى في شعراء الرثاء لم تسلم من العفوية والانطباعية ، فكثيراً ما نجد عبارات نقدية مثل "أفضل بيت قالته العرب" ، "وأرثى بيت" ، و"أجود قصيدة" ، و"أرثى ما قيل في الجاهلية والإسلام" ، ولهذا فإن كثيراً من تلك الآراء تبقى بدون دليل واضح يمكن الاستناد إليه عند تفضيل شاعر على آخر أو قصيدة على أخرى .ومن النقاد الذين كان لهم آراء نقدية حول شعراء الرثاء محمد بن سلام الجمحي (ت ٢٣١هـ) في كتابه (طبقات فحول الشعراء) حيث يعد أول كتاب منهجي قسمه مؤلفه إلى عدد من الطبقات وأفرد طبقة منها لأصحاب المراثي.

وقد اقتصر ابن سلام على ذكر أربعة شعراء في طبقة الرثاء تلك وهم متمم بن نويرة ، والخنساء ، وأعشى باهلة ، وكعب بن سعد الغنوي ، في حين عدّ أبا ذؤيب الهذلي ضمن الطبقة الثالثة من الجاهليين ، وألحق أبا زيد الطائي بالطبقة الخامسة من الإسلاميين ، وأسقط مالك بن الربيع وعلقمة الحميري فلم يذكرهما في أي من الطبقات ، والملاحظ أن ابن سلام اختار الخنساء ضمن طبقة اصحاب المراثي وهي التي لا نجد لها ذكراً في جمهرة أشعار العرب ، وربما كان سبب ذلك اقتصار القرشي على الشعراء الرجال دون النساء.

ولم يعلل ابن سلام سبب اختياره للشعراء الثلاثة والخنساء ، واكتفى بذكر سبب تقديمه متمم بن نويرة حيث قال : "والمقدم عندنا متمم بن نويرة..رثى

أخاه مالك بن نويرة^(١) ويتضح من هذه العبارة أن سبب تقدم ابن سلام لم تتم إعجابه بقصيدته فقط ، ولم يذكر أي سبب آخر اعتمد عليه في تقديمه له .
أما بقية النقاد فكانت لهم آراء كثيرة قيلت في مناسبات مختلفة وقد دونوا عدداً من تلك الآراء في كتبهم وسنعرض لها خلال حديثنا عن كل واحد من شعراء المرثي .

أبو ذؤيب الهذلي :

اسمه خويلد بن خالد بن محرت بن زيد بن مخزوم .. بن هذيل بن مدركة بن إلياس بن مضر بن نزار بن معد بن عدنان ، وهو شاعر مخضرم أدرك الجاهلية والإسلام ، وتتفق الروايات على أنه مات في زمن عثمان بن عفان سنة ٢٧هـ .
وروى أبو عمرو الشيباني أنه هلك في طريق مصر مع ابن الزبير ، وقال غير أبي عمرو : مات أبو ذؤيب في طريق إفريقية^(٢) .

مترلته الشعرية :

يعد أبو ذؤيب الهذلي من فحول الشعراء فقد جعله ابن سلام الجمحي في الطبقة الثالثة من فحول الجاهلية وقرن به نابغة بني جعدة والشماخ وليد وقال عنه:
كان أبو ذؤيب شاعراً فحلاً لا غميمة فيه ولا وهن^(٣) .

(١) طبقات فحول الشعراء-ابن سلام الجمحي -تحقيق محمود شاكر -مطبعة المدني - ج ١ ص ٢٠٣ .

(٢) شرح أشعار الهذليين للسكري -مكتبة دار العروبة -القاهرة ج ١ ص ٣ .

(٣) طبقات فحول الشعراء ج ١ ص ١١٣ .

كما عدّه حسان بن ثابت أشعر الناس ، قال أبو عمرو بن العلاء : سُئل حسان عن أشعر الناس؟ قال حياً أو رجلاً؟ قيل حياً؟ قال أشعر الناس حياً هذيل وأشعر هذيل غير مدافع أبو ذؤيب ^(١).

وكان أبو ذؤيب فصيحاً كثير الغريب متمكناً في الشعر ، قال أبو زيد عمرو بن شبه : "تقدم أبو ذؤيب جميع شعراء هذيل بقصيدته العينية التي يرثي فيها بنيه" ومما روي عن مكانة أبي ذؤيب قول أبي عبيدة : وُجد كتاب يقال له المجلة وإذا فيه : ألا إن أشعر العرب أبو ذؤيب وما أنت وأبو ذؤيب ، وأبو ذؤيب بنعمان السحاب ^(٢) يريد أن أبا ذؤيب يعلو الشعراء.

عينية أبي ذؤيب :

خرجت قصيدة أبي ذؤيب التي يرثي بها بنيه إثر دوافع إنسانية شديدة القسوة ، فموت أبنائه الخمسة ، أو الثمانية على اختلاف الروايات حدثٌ يكفي بأن يهدّ كاهل الأب المفجوع ويلززل الأرض تحت قدميه ، "فخرجت من أحضان قلبه هذه القصيدة العصماء التي تجاوزت الوقوف عند لحظة الحزن الأبوية لتجعل منها دافعاً نحو لحظة التساؤل حول حتمية الموت والفناء وطورت الموقف إلى موقف بين الوجود والعدم الذي يقع الإنسان في طية من طياته ويخضع لمجمل قوانينه" ^(٣).

تحكي القصيدة قصة أبي ذؤيب الذي فُجع بموت أبنائه دفعة واحدة ، وحسب ما رواه الأصمعي فإنهم سافروا جميعاً إلى مصر وأصابهم الطاعون وهلكوا معاً وكان لذلك أثره في صدق عاطفة الشاعر التي ظهرت جلية في تلك القصيدة

(١) السابق ص ١٣١.

(٢) حاشية المفضليات تحقيق أحمد شاكر وعبد السلام هارون - دار المعارف - ط ٧ ص ٤١٩.

(٣) متعة تذوق الشعر د. أحمد درويش. دار غريب ص ٥٨ "بتصرف"

العينية التي تقدم بها أبو ذؤيب على جميع شعراء هذيل إن لم يتقدم شعراء الرثاء عامة .

وقد أشاد عدد من النقاد القدامى بالقصيدة وحسن سبكها وجزالة ألفاظها وصدق عاطفتها حيث روى ابن قتيبة عن الأصمعي أنه قال عن قول أبي ذؤيب :

والتنفسُ راغِبَةٌ إذا رَغِبَتْهَا
وإذا تُرِدُّ إلى قَلِيلٍ تَقْنَعُ^(١)

"هذا أبدع بيت قالته العرب" ، وقال بعضهم عن القصيدة العينية إنها في الذروة العليا من الشعر ، وقيل أحسن ما قيل في الصبر قول أبي ذؤيب : وتجلُّدي للشامتين^(٢) .

والقصيدة في مجملها من الآثار الفنية الأدبية الرائعة ، وقد اشتملت على عدد من الأسرار الفنية والفلسفية ، حيث ناقش أبو ذؤيب صراع الحياة والموت ومثل له بمصرع الحمار الوحشي والثور والفارس ، كما أن البنية الفنية المحكمة للقصيدة والألفاظ القوية المنتقاة بعناية جعلت عينية أبي ذؤيب تتصدر قائمة مراثي العرب على مر العصور .

(١) الجمهرة ج ٢ ص ٦٨٥ .

(٢) الشعر والشعراء - لابن قتيبة تحقيق د. عمر الطباع دار الأرقم ط ١ ص ٢٤ .

محمد بن كعب الغنوي :

محمد بن كعب بن سعد الغنوي ، هكذا جاء اسم هذا الشاعر في الجمهرة^(١) أما سائر المصادر فلم تذكر محمداً ، وإنما تكاد تتفق على أن اسم هذا الشاعر هو كعب بن سعد الغنوي بدون ذكر محمد.

وربما توسعت بعض المصادر في ذكر نسب الشاعر بكامله كما نجد عند المرزباني في الموشح الذي ساق نسب الشاعر على هذا النحو " : كعب بن سعد بن عمرو بن عقبة (أو علقمة) بن عوف بن رفاعة الغنوي أحد بني سالم بن عبيد بن سعد بن كعب بن جلان بن علي بن غنم بن غني بن أعصر بن سعد بن قيس بن عيلان"^(٢).

وذكر البغدادي في الخزانة أنه شاعر إسلامي وقال عنه : "وقد راجعت كتب الصحابة وكتاب الشعر والشعراء لابن قتيبة وكتاب الأغاني وغيرهم فلم أجد ترجمته في أحدها.. والظاهر أنه تابعي"^(٣) ولم يذكر البغدادي اسمه كاملاً وإنما قال عنه : "كعب بن سعد أحد بني سالم بن عبيد"^(٤).

والحقيقة أنني أميل إلى أن زيادة اسم محمد في اسم الشاعر هو من فعل النساخ أو من باب الوهم أو التصحيف أو ما شاكل ذلك والذي يجعلني أتمسك بهذا الرأي جملة من الأسباب أهمها :

(١) الجمهرة ج ٢ ص ٧٠١.

(٢) الموشح للمرزباني المكتبة السلفية ص ٣٤١.

(٣) خزانة الأدب - البغدادي - بولاق - المكتبة السلفية - دار الكتاب العربي ج ٣ ص ٦٢١.

(٤) المصدر السابق.

١- إجماع العلماء على أن اسم الشاعر هو كعب بن سعد بدون ذكر محمد هذا كما تقدم.

٢- أن كثيراً من روايات الجمهرة وأخبارها تعرضت للتحريف بشهادة المحققين الذين تعرضوا لها أو اطلعوا على نسخها المخطوطة.

٣- غرابة الاسم نفسه في سياق نسب الشاعر.

ومع إجماع الرواة على نسبة هذه القصيدة إلى كعب بن سعد الغنوي إلا أن هناك من نسبها إلى شاعر غنوي آخر هو سهم الغنوي حيث ذكر القالي في الأمالي ما نصه : "وبعض الناس يروي هذه القصيدة لكعب بن سعد الغنوي وبعضهم يرويها بأسرها لسهم الغنوي وهو من قومه وليس بأخيه وبعضهم يروي شيئاً منها لسهم"^(١).

وحياة هذا الشاعر يلفها شيء من الغموض ولا نكاد نعرف من تفاصيلها شيئاً يذكر إلا أنه شاعر إسلامي فقط وهو ما رواه الأصمعي "عن حبيب بن شوذب رجل من أهل نجد مسن ، عن أبيه قال : أنشد فيها (القصيدة) كعب بن سعد الغنوي مرافقاً لي براذان .. أراه في زمن عمر بن الخطاب"^(٢) ، كما ذكر صاحب الخزانة أنه من التابعين وهو ما أشرت إليه سابقاً.

(١) الأمالي لأبي علي القالي - دار الكتب العلمية - الطبعة الأولى ١٤١٦هـ - ج ٢ ص ١٤٨.

(٢) الأصمعيات - أبي سعيد بن قريب - تحقيق أحمد شاكر وبن السلام هارون الطبعة الخاصة ص ٩٣ وعبارة "أراه في زمن عمر بن الخطاب" ، ذكرها الألويسي في بلوغ الأرب عن الأصمعي، راجع المجلد ٢، ص ٢٥ المكتبة الرحمانية - ١٣٤٢هـ.

مترلته :

سئل الأصمعي عن كعب بن سعد الغنوي أفحل هو! فقال : ليس من
الفحول إلا في المرثية فإنه ليس في الدنيا مثلها"^(١). وقال أبو زيد في النوادر :
"كعب بن سعد يقال له كعب الأمثال لكثرة ما في شعره من الأمثال"^(٢).

مرثيته :

تعد مرثية كعب بن سعد الغنوي من أجود شعره وقد عدها بعض العلماء
من أجود مرثي العرب حيث قال أبو هلال العسكري : "قالوا : ليس للعرب
مرثية أجود من قصيدة كعب بن سعد الغنوي التي يرثي فيها أخاه أبا
المغوار"^(٣) وكان أبو المغوار فارس بني يعصر واسمه هرم وبعضهم يقول إن اسمه
شبيب ويحتج بيت روي في القصيدة وهو قوله :

إِذَا قَصُرَتْ أَيْدِي الرَّجَالِ عَنِ الْعُلَا أَقَامَ فَخَلَّى الظَّاعِنِينَ شَبِيبٌ^(٤)

إلا أن الرواة اتفقوا على أن اسمه أبا المغوار وفيه يقول كعب :

فَقُلْتُ: ادْعُ أُخْرَى، وَارْفَعْ الصَّوْتِ ثَانِيًا لَعَلَّ أبا الْمَغْوَارِ مِنْكَ قَرِيبٌ^(٥)

وفي يوم ذي قار قُتل أبو المغوار الغنوي فرثاه كعب بهذه القصيدة ، وإذا صح
هذا الخبر فإنه يرجح أن يكون الشاعر جاهلي وليس تابعياً كما زعم بهم ،
وذلك لبعدهما بين يوم ذي قار وعصر التابعين.

(١) المرشح للمرزباني ص ٨١.

(٢) حاشية الأصمعيات تحقيق أحمد شاكر وعبد السلام هارون ص ٧٣.

(٣) ديوان المعاني - العسكري - القاهرة ١٣٥٢ هـ ج ٢ ص ١٧٢.

(٤) الأمالي - ج ٢ ص ١٤٨.

(٥) الجمهرة ج ٢ ص ٧٠٥.

ولا يفوتني هنا أن أشير إلى أن القصيدة وردت في الأصمعيات على قسمين الأول نسب إلى " غريبة بن مسافع العبسي " وهو اسم مجهول والثاني نسب إلى كعب بن سعد الغنوي إلا أن المتأمل في الشطرين يدرك من أول وهلة أن فيهما روحاً واحدة تؤكد أنهما جزآن من قصيدة واحدة عبثت بها أيدي الرواة . وعموماً فإن القصيدة من عيون شعر الرثاء خاصة والشعر العربي عامة وكان القرشي مصيباً عندما اختارها ضمن مجموعة المراثي.

الأعشى الباهلي :

اسمه عامر بن الحارث بن رباح وينتهي نسبه إلى معد بن عدنان ، وهو شاعر جاهلي مجيد يكنى أبا قحفان ، وباهلة اسم امرأة من همدان نسب بنو معد إليها^(١).

وفي الأغاني قصة مجلس فيه بشار بن برد وعقبة بن سلم وحماد عجرد وأعشى باهلة وهو خطأ غريب. وقد علق على ذلك أحمد شاعر وعبد السلام هارون في معرض ترجمتهما للشاعر في الأصمعيات ونبها إلى أن أعشى باهلة جاهلي لا خلاف فيه ولو كان أدرك الإسلام ثم عمّر إلى عصر بشار بن برد ما خفي ذلك على العلماء وما سكتوا عنه^(٢).

(١) طبقات فحول الشعراء ص ٢٠٣.

(٢) حاشية الأصمعيات ص ٨٧.

وقد تتبعت ما ورد في الأغاني حول مجالس بشار مع الباهلي وتبين لي أن الباهلي المقصود ليس الأعشى الذي نحن بصدد الحديث عنه وإنما هو أحد أفراد قبيلة بني معن التي ينتسب إليها الباهليون .

مترلته الشعرية :

اختار ابن سلام الأعشى الباهلي ضمن طبقة أصحاب المراثي مع متمم بن نوية والخنساء وكعب بن سعد الغنوي ، ويعد هذا اعترافاً ضمناً من ابن سلام بفحولة الأعشى الباهلي وشهرة مرثيته.

والأعشى من الشعراء المجيدين وخاصة في باب الرثاء ، وقد سرد الأصمعي مرثيته في الأصمعيات كاملة.

مرثيته :

وتعد قصيدة الأعشى الباهلي في رثاء أخيه المنتشر بن وهب الباهلي من عيون الشعر العربي ومن المراثي المعدودة والمفضلة المشهورة ، قال الشريف المرتضي : وهذه القصيدة من المراثي المفضلة المشهورة بالبلاغة والبراعة^(١) وقال البغدادي في الخزانة : إنها نادرة قلما توجد ، وإن كثيراً من أبياتها شواهد في كتب العلماء^(٢).

وكان المنتشر قد أسر صلاءة بن العنبر الحارثي فقال : افتد نفسك. فأبي ، فقال : لأقطعنك أنملةً أنملةً وعضواً عضواً ما لم تفقد نفسك.. فجعل يفعل ذلك به

(١) الكامل - المراد تحقيق تغريد بيضون - نعيم زرزور بيروت ١٤١٦ دار الكتب العلمية ج ١ ص ٦٤.

(٢) خزانة الأدب ج ١ ص ٩٠-٩١.

حتى قتله ، ثم حج من بعد ذلك المنتشر "ذا الخلصة" وهو بيت كانت خثعم تحجه فدلّت عليه بنو نفيل بن عمرو بن كلاب الحارثيين فقبضوا عليه وقالوا : لنفعلن بك كما فعلت بصلاءة ففعلوا ذلك به فلقي ركباً أخاه أعشى باهلة فقال له الأعشى : هل من جائية بخير؟ قال نعم ، أسرت بنو الحارث المنتشر فقال أعشى باهلة قصيدته المشهورة^(١) . وقد صور الأعشى في هذه القصيدة كيف بلغه نعي أخيه ، وما حز ذلك في نفسه وذكر كيف كانت إبله تفزع منه لما كان يكثر من نحرها للضيف ، كما مدح المنتشر أيضاً بعظم آثاره وبتزانه وغلبته لعدوه ووفائه لصديقه .

علقمة الحميري :

واسمه علقمة ذو جدن وفي بعض النسخ (بن جدن) بن مالك بن زرعة بن حمير بن سبأ^(٢) ، والمصادر شحيحة في نسب هذا الرجل أو أشعاره حيث لم ترد مرثيته هذه في أي من المصادر سوى تسعة أبيات في الإكليل للهمداني في حين انفردت الجمهرة برواية هذه القصيدة كاملة.

والقصيدة تشتمل على عدد من الحكم ، وهي في رثاء ملوك حمير ، ذكر فيها الشاعر مناقبهم وكيف سادوا الأرض ، ثم أتاهم الموت الذي لا يفلت منه أحد. وقال الهمداني عن القصيدة : "وجد كثير من روايات وأشعار وقصائد لرجل

(١) الكامل ج ١ ص ٦٤ .

(٢) جمهرة أشعار العرب - أبو زيد القرشي - تحقيق علي محمد البجاوي - دار فضاء مصر ص ٥٧٧ .

يقال له علقمة.. الأصغر.. من ولد علقمة.. الأكبر بن الحارث بن سبأ الحميري ،
وأهم هذه القصائد الشعرية مرثية يقال إنها إحدى المراثي السبع^(١) .

وقد سرد علقمة في القصيدة عدداً من أسماء ملوك حمير وذكر صفاتهم
وبأسهم وقوة شكيמתهم وعمارتهن للأرض وبكى تلك الممالك التي خلفوها
وانقرضت بعدهم .

وكما ذكرت فإن اسم علقمة قليلاً مما يرد في المصادر الأدبية إلا أن بعضهم
استشهد بأبيات من شعره غير المرثية التي وردت في الجمهرة ، حيث قال ياقوت
الحموي في معجم البلدان : قال ذو جدن الحميري :

لا يَهْلِكُنْ جَزَعاً فِي أَرْضٍ مِنْ مَاتَا فَإِنَّهُ لَا يَرُدُّ الدَّهْرُ مِنْ فَاتَا
وَبَعْدَ حَمِيرٍ إِذْ شَالَتْ نِعَامَتُهُمْ حَتَّتَهُمْ رَيْبُ هَذَا الدَّهْرِ فَتَاتَا^(٢)

والقصيدة التي بين أيدينا في مجملها قوية الألفاظ واضحة المعاني ويؤخذ على
قائلها إكثاره من أسماء ملوك حمير حتى غدت بعض الأبيات أقرب إلى السيرة منها
إلى الأدب ، كما أن الصور والاستعاره نادرة جداً في هذه القصيدة.

أبو زيد الطائي :

واسمه حرملة بن المنذر ، وقيل المنذر بن حرملة الطائي القحطاني ، وهو
شاعر مخضرم أدرك الجاهلية والإسلام ولم يسلم ومات نصرانياً. وزعم الطبري أنه
مات مسلماً ، واحتج في ذلك برثائه لعثمان وعلي ، ولأن الوليد بن عقبة أوصى

(١) الإكليل -الهمداني -القاهرة -١٣٦٨هـ -ج٨ ص٣٢٣.

(٢) معجم البلدان -ياقوت الحموي -بيروت ١٣٧٥ ج ٢ ص ٦٣٤ ويقال شالت نعامة القوم : إذا تفرقت كلمتهم
وذهب عزهم ، ويقال ذلك أيضاً إذا ماتوا وتفرقوا كأنهم لم يبق منهم إلا بقية . والنعامة : الجماعة ، وقوله حثتهم:
أي أعجلتهم وساقتهن ، وريب الدهر : مصائبه ، وفتات الشيء: ما تكسر منه.

بأن يدفن معه. وكان أبو زيد من المعمرين^(١) ، ويقال إنه عاش مائة وخمسين سنة وتوفي نحو سنة ٦٢هـ في زمن معاوية.

واشتهر أبو زيد بمناذمته للملوك في الجاهلية ، فقد كان يزورهم لعلمه بسيرهم ، وكان مجيداً للوصف قال عنه ابن قتيبة " انه لم يصف أحد من الشعراء الأسدوصفه ". وقد أوردته ابن سلام ضمن الطبقة الخامسة من الإسلاميين وقال عنه^(٢) : " كان أبو زيد من زوار الملوك .. وكان عثمان بن عفان يقربه على ذلك ويدنيه ، وكان نصرانياً ، حضر ذات يوم عثمان وعنده المهاجرون والأنصار فتذكروا مآثر العرب وأشعارهم ، فالتفت عثمان إلى أبي زيد فقال : يا أخ تبيع المسيح ، أسمعنا بعض قولك أنبت أنك تجيد فأنشده قصيدته التي يقول فيها :

من مبلغ قومي النائين إذ شخطوا أن الفؤاد إليهم شيقٌ ولعٌ "

وكان لأبي زيد ابن أخت اسمه "اللجلاج" مات عطشاً في طريق مكة وكان من أحب الناس إليه فرثاه أبو زيد بقصيدته الدالية وفيه يقول :

غير أن اللجلاج هدَّ جناحي يومَ فارقتَه بأعلى الصَّعيدِ^(٣)
وتعدُّ هذه القصيدة من أجود شعر أبي زيد وهي التي يتفرد مطلعها بالحكمة والتأمل في الحياة والخلود وهو قوله :

(١) الشعر والشعراء ص ٢٠٤ .

(٢) طبقات فحول الشعراء لابن سلام الجمحي .

(٣) الجمهرة ج ٢ ص ٧٣٢ .

إِنَّ طَوْلَ الْحَيَاةِ غَيْرُ سُعُودٍ وَضَلَالٌ تَأْمِيلُ نَيْلِ الْخُلُودِ^(١)

وقال ابن قتيبة عن قصيدة أبي زيد : "إنها من أجود شعره"^(٢).

ويتحدث أبو زيد في المراثية عن غدر الزمان وأنه لا أمان للدهر والموت لا يفرق بين صغير أو كبير ، ثم ينتقل إلى وصف ابن أخته اللجلاج ويذكر مآثره ومناقبه ويصرح بمحبته له ، ثم يبيكه أبو زيد ويكي صغر سنه ويتحسر على ذلك. والقصيدة بديعة جداً ، وقد اشتملت على عدد من الصور والأخيلة والاستعارات ، وهو ما يؤكد صدارتها بين مراثي العرب.

متمم بن نويرة :

لهذا الشاعر مكانة خاصة بين شعراء المراثي ، فقصائده أنشدت بين يدي كل من أبي بكر الصديق وعمر بن الخطاب رضي الله عنهما ، إضافة إلى كون الشاعر نفسه أحد الصحابة الأخيار.

اسمه متمم بن نويرة بن عمرو بن شداد بن عبيد بن ثعلبه بن يربوع بن حنظلة بن مالك بن زيد، توفي سنة ٣٠هـ — وهو من الشعراء المجيدين ، جعله ابن سلام في المرتبة الأولى من طبقة أصحاب المراثي وقال عنه : "والمقدم عندنا متمم بن نويرة ، رثى أخاه مالك

(١) السابق ، والسُّعُودُ : خلاف النحوسة ، والسعود : جمع سعد وهو كل امرئ يمين واشتهى ، ورأى أن طول

الحياة غير سعود لأن الحياة إذا طالت صار الإنسان إلى الهرم والضعف .

(٢) الشعر والشعراء ص ٢٠٤ .

بن نوية"^(١). ولتمم قصائد أخرى يرثي بها أخاه وتعد من درر الشعر ، أما مرثيته الشهيرة والتي اختارها صاحب الجمهرة فهي من أجودها ، قال عنها ابن قتيبة :
"إنها من أحسن ما قال"^(٢).

وقيل لعمر بن بحر الجاحظ : "إن الأصمعي كان يسمي هذا الشعر أم المراثي"^(٣) يعني مرثية متمم بن نوية. وقد أثنى عمر بن الخطاب رضي الله عنه على هذه القصيدة ، حيث روى الأصفهاني عن أحمد بن عمار العبدي أنه قال :
"حدثني أبي عن جدي قال : صليت مع عمر بن الخطاب الصبح ، فلما انتقل من صلاته إذا هو برجل قصير أعور متنكباً قوساً وبيده هراوة فقال : من هذا؟ فقال : متمم بن نوية ، فاستنشه قوله في أخيه فأنشده :

لَعَمْرِي ، وَمَا دَهْرِي بِتَابِينِ هَالِكٍ وَلَا جَزَعاً مِمَّا أَصَابَ فَأَوْجَعاً^(٤)
لَقَدْ كَفَّنَ الْمِنهَالُ تَحْتَ ثِيَابِهِ فَتَى غَيْرِ مِبْطَانِ الْعَشِيَّاتِ أُرْوَعاً^(٥)
فقال عمر : هذا والله التأبين ، ولوددت أني أحسن الشعر فأرثي أخي زيدا بمثل ما رثيت به أخاك ، فقال متمم : لو قتل أخي قتله أخيك ما قلت فيه شعراً أبداً ، فقال عمر : يا متمم ما عزاني أحد في أخي بأحسن مما عزيتني به"^(٦).

(١) طبقات فحول الشعراء ج ١ ص ٢٠٤.

(٢) الشعر والشعراء ص ٢٢٣.

(٣) العقد الفريد - ابن عبد ربه - تحقيق محمد عبد القادر شاهين - المكتبة العصرية - بيروت ج ٣ ص ٢٠٩.

(٤) الجمهرة ج ٢ ص ٧٤٧ وقوله : دهري : أي همي ، والتأبين مدح الميت .

(٥) السابق ، والمنهال هو ابن عصمة الرياحي ، كفن مالك بن نوية في ثوبه ، والمبطان : الذي ضخم بطنه من كثرة الأكل ، والأروع : الذي يروع بحسنه ، وغير مبطان العشيات : أي لا يعجل بالعشاء لينتظر الضيفان .

(٦) الأغاني ج ١٥ ص ٢٩٩.

وروي أن عمر قال للحطيئة : "هل رأيت أو سمعت بأبكي من هذا؟ فقال : لا والله ما بكى بكاءه عربي قط ولا يبكيه"^(١).

أما مالك بن نويرة فقد كان رجلاً نبيلاً سرياً يردف الملوك ، وكان فارساً شجاعاً مطاعاً في قومه بني يربوع ، قدم على النبي صلى الله عليه وسلم فولاه صدقة قومه ثم كان ممن منع الزكاة بعد وفاة النبي الكريم وجيء به إلى خالد بن الوليد الذي تولى قتال المرتدين بأمر أبي بكر ، وفهم خالد منه أنه ما زال مصرأً على الردة فأمر ضرار بن الأزور الأسدي بقتله فقتله فيمن قتل من مانعي الزكاة المرتدين ، وكان متمم كثير الانقطاع في بيته ، فلما بلغه مقتل أخيه جزع جزعاً شديداً ، وقيل أنه سُئل : ما بلغ من وجدك على أخيك؟ قال : أصبت بإحدى عيني فما قطرت منها دمة عشرين سنة ، فلما قتل أخي استهلته فما ترقأ"^(٢).

وتعد قصيدة متمم في رثاء أخيه مالك من عيون الشعر العربي ، ويظهر للمتأمل في القصيدة أن متمماً لم يقصد بشعره النوح أو البكاء ، وإنما عمد إلى التنويه بمآثر أخيه وطيب خلاله يقول متمم في مطلع القصيدة :

لَعَمْرِي وَمَا دَهْرِي بِتَابِينِ هَالِكٍ وَ لَا جَزَعًا مِمَّا أَصَابَ فَأَوْجَعًا^(٣)
وقال النويري في نهاية الأرب^(٤) : قالوا : أرثى بيت قالته العرب قول متمم

بن نويرة في أخيه مالك :

لَقَدْ لَامَنِي عِنْدَ الْقُبُورِ عَلَى الْبُكَاءِ رَفِيقِي لِتَذْرَافِ الدَّمُوعِ السَّوَابِكِ

(١) المصدر السابق .

(٢) المصدر السابق ص ٢٩٩ .

(٣) الجمهرة ج ٢ ص ٧٤٧ .

(٤) نهاية الأرب في فنون الأدب - النويري - دار الكتب المصرية - ١٣٤٢هـ - ص ١١٨٧ .

أمن أجل قبرٍ بالملا أنت نائحٌ على كلِّ قبرٍ أو على كلِّ هالكٍ^(١)

ونلاحظ هنا استخدام النويري لأفعل التفضيل "أرثي" وهو استخدامٌ درج عليه عددٌ من النقاد القدامى عند تفضيلهم شاعراً على آخر ، ولا تعدو هذه الآراء كما ذكرت أن تكون عامة لا تخصص أي جزء في القصيدة بالتفوق ، كما أن الآراء تلك لا تستند إلى أي دليل سوى الذائقة والسليقة العربية عند النقاد.

ونخلص هنا إلى أن القصيدة التي اختارها القرشي ضمن مجموعة المراثي لمتمم بن نويرة هي من عيون الشعر العربي حيث تحمل في تضاعيفها ودلالاتها قيماً لغوية وفنية ، وإيحاءات وتشبيهات واستعارات قيّمة تنم عن موهبة عظيمة ، ولا أدل على تفوق هذه القصيدة من اختيار ابن سلام لصاحبها ليكون الأول في طبقة أصحاب المراثي

مالك بن الريب :

اسمه مالك بن الريب بن حوط بن قرط بن حسل بن ربيعة بن كايبة بن حرقوص بن مازن بن مالك بن عمرو بن تميم. وهو من مازن أحد بطون قبيلة تميم. مترلته :

ويعد مالك بن الريب من شعراء الدولة الأموية الذين جودوا الشعر وأحسنوا فيه بإجماع نقاد الأدب ودارسيه ، "وكان في أول حياته فاتكاً لصاً ، نشأ في بادية بني تميم في البصرة ، وكان من أجمل العرب وأبينهم بياناً"^(٢) .

(١) السابق ، وقوله السوافك : المنشورة .

(٢) الأغاني ج ٢٢ ص ٢٨٩ .

وروي أنه هجا الحجاج فطلبه فهرب وقطع الطريق مدة ، حتى لقيه سعيد بن عثمان بن عفان فأعجبه وقال له : ويحك يا مالك! تفسد نفسك بقطع الطريق ، وما الذي يدعوك إلى العبث والفساد وما يبلغني عنك من العداء ، قال مالك : يدعوني إليه العجز عن مساواة ذوي المروءات ومكافأة الإخوان ، قال : فإن أغنيتك واستصحبتك أفتكف عما كنت تفعل؟ قال : إي والله أيها الأمير أكف كفاً لم يكف أحد أحسن منه ، فاستصعبه وأجرى له خمسمائة درهم في كل شهر^(١). وظل مالك مع سعيد بن عثمان بن عفان في خراسان حتى قتل "مالك" هناك.

واختلف في سبب وفاته ، فقيل : مات في غزو سعيد ، وقيل : كان ببعض الطريق فأراد أن يلبس خفه فإذا أفعى في داخلها فلسعته ، فلما أحس بالموت استلقى على قفاه ثم أنشأ يقول قصيدته الشهيرة التي يرثي بها نفسه ويذكر فيها مرضه وغرخته^(٢).

وقيل إن مالكا وقع فريسة مرض شديد بالقرب من مدينة "مرو" وهو في طريق عودته من خراسان ، فاختلف عن الركب بصحبة اثنين من إخوانه ، ثم وافته المنية فقام صاحبا به بقره ودفنه ، وبعد قراءة وتأمل للقصيدة نرجح هذه الرواية الأخيرة حيث يتضح من بعض أبيات القصيدة أن مالكا كان يعاني من وطأة المرض.

(١) المصدر السابق ج ٢٢ ص ٢٨٩.

(٢) المصدر السابق.

مرثيته :

لا شك أن مالكا قد تفجر في هذه القصيدة الرائعة وبدا في أرقى حالاته الشعرية بحيث جاءت قصيدته من عيون شعر الرثاء^(١). يقول مالك في مطلع القصيدة :

ألا ليت شعري هل أبيتن ليلةً بجنب الغضا أزجي القلاص النواجيا^(٢)

وتتميز هذه القصيدة بقوة العاطفة ، حيث قالها مالك وهو يعاني ألم الفراق والغربة فخرجت من أعماق قلبه ، ولعل ما أثارته الأقوال حول هذه القصيدة ، من أن الجن أملتة إياها ، أو قد وضعتها تحت رأسه مما يؤكد نبوغ هذه القصيدة ، وكأن الناس استكثروا على شاعر مثل مالك بن الربيع أن يقول قصيدة رائعة مثل هذه^(٣).

ويذكر مالك في القصيدة الحوادث الماضية وما سادها من مشاعر الفرح واللحظات الجميلة ويتمنى تكرارها ، ويسرد قصته وتركه للضلالة ، وإتباعه لداعي الهدى ، ثم يفخر بنفسه ويبطولته وشجاعته في التزال ، وفي آخر القصيدة يصف رحلة الموت ثم يلتفت إلى أهله ويتذكر حالهم في حزن عميق وعاطفة جياشة جعلت القصيدة تذيع بين الرواة لسهولة ألفاظها وترابطها في نسيج محكم .

(١) رثاء النفس في الشعر العربي د. عبد الله باقازي - المكتبة الفيصلية ص ٨٧.

(٢) الجمهرة ج ٢ ص ٧٥٩ ، والغضى: شجر ينبت في الرمل ، وأزجي : أسوق ، القلاص ، جمع قلوص وهي الفتية من الإبل ، النواجي : السريعة المشية .

(٣) المصدر السابق ص ٨٦.

الفصل الثاني

الأفكار والرؤى في السبع المراثي

الموقف من الموت :

- الموت قدر الأحياء والفناء قدر الجمادات .
- الاستسلام المقترن بالحيرة والقلق .

المصيبة أو الفاجعة :

- المبالغة في تصوير الفاجعة .
- الألم والتحسر .
- سلاح الصبر .
- البكاء والانهيار .

العزاء :

- نماذج العزاء في مظاهر الحياة الإنسانية .
- نماذج العزاء في مظاهر الطبيعة .

الفراغ .

لقصائد الرثاء أفكار ورؤى تميزها عن غيرها من القصائد ، وبلمحة سريعة على تلك القصائد نجد أنها لا يمكن أن تخلو من الحديث عن الموت ، والميت ، وما حلّ بأهله من بعده ، ثم لقطات عن موقف الشعراء من تلك المصيبة .

وتكاد المراثي تشترك جميعاً في تلك الأفكار التي يمكن أن نعدّها مفاتيح للولوج إلى أعماق الشعراء ومواقفهم من الموت ونظرتهم إليه ومحاولتهم تفسير ذلك اللغز تارة ، أو الوقوف حائرين أمام ذلك القدر المحتوم تارة أخرى .

لقد وقف الجاهليون أمام الموت وحاولوا دفعه إلا أنهم أيقنوا أنه لا طاقة لهم به ولهذا ومع غياب الإيمان بما وراء الموت من بعث وحساب أدركوا أن عليهم التسليم بما يتربص بهم من نوائب ومصائب نسبوها تارة إلى الدهر ، وتارة إلى قوى خفية تتربص بهم .

وحين صورّ شعراء الرثاء الموت حاولوا تصوير موقفهم منه ثم صوروا ما ترتب عليه من عزاء واستسلام لتلك الفاجعة ، كما افتخروا بوقوفهم غير مكترثين به حيث سيمضون في حياتهم متجلدين بالصبر ، في حين ركن بعضهم إلى البكاء وانهارت قواهم . كما حاول عدد من شعراء الرثاء إبراز عزائهم تجاه هذا الموت واستمدوا صوراً من البيئة التي عاشوا فيها ليعزوا بها أنفسهم ، فحيناً يعزون أنفسهم بذكر ما حلّ بالأمم السابقة والممالك الخالية ، وحيناً يعزون أنفسهم بذكر ما يحدث في الطبيعة المحيطة بهم وما يفعله الموت بالحيوانات وكل ما يعيش في بيئتهم . وحينما حاصر الشعراء الفراغ حاولوا التسلي بذكر موتاهم وافتخروا بمناقبهم وأحسنوا تأيينهم فكان ذلك خير عون لهم في تحمل ما أصابهم .

الموقف من الموت :

الموت قدر الأحياء والفتناء قدر الجمادات :

يُطلق الموت في كلام العرب على السكون ، يقال : ماتت الريح ، إذا سكنت^(١) ، ولا تطلق لفظة الموت إلا على الأحياء كالإنسان والحيوان والنبات. أما الفتناء فقد اختص بالجمادات وهي لفظة كثيراً ما تصادفنا عند دراسة القصائد التي قيلت في رثاء الممالك والمدن والأطلال الزائلة. وقد يقال للحي : إنه "فان" إذا أشبه الجماد ، فيقال للشيخ الهرم الذي أشرف على الموت إنه : فان^(٢).

وحين نرصد مواقف الشعراء إزاء الموت لا بد من الحديث عن الموت عند الأمم وما صاحب ذلك من آلام وأوجاع ، فلكل حضارة من الحضارات ولكل أمة من الأمم حالة روحية تتلبس إنسانها وتمثل المحور الأساس الذي يتحرك تفكيره في إطاره ، وتشكل البؤرة الأساس في اعتقاده وسلوكه وإبداعه. والفكر العربي قبل الإسلام يرتبط ارتباطاً موضوعياً بالظروف التاريخية التي عايشها ، لذلك فهو يعبر في محتواه ومضمونه عن خصوصية تلك الظروف من خلال الآراء والأفكار والمعتقدات التي يطرحتها^(٣).

وقد أحاطت بالإنسان العربي قبل الإسلام ظروفٌ قاسيةٌ جعلته يحس أنه تحت تأثير وطأة الموت الذي يأتيه من كل مكان بشتى صورته فيما بالحروب أو الثار أو الجوع أو الهرم. فأصبح أينما يولي وجهه يرى الموت أمامه قد سد عليه آفاق

(١) لسان العرب- ابن منظور- دار إحياء التراث العربي ، ج ١٣ ، ص ٢١٨.

(٢) المصدر السابق ، ج ١٠ ، ص ٢٣٨.

(٣) الحياة الفكرية في الجزيرة العربية قبل الإسلام: هاشم يونس عبد الرحمن، رسالة دكتوراه ، ص ١٨.

صحرائه الواسعة التي أضحت قبراً سحيقاً لا يرجع من يهوي فيه ، أو قد يصبح تراباً أو عدماً بمجرد أن تزل قدمه فيه^(١).

ولهذا كان العربي يخشى الموت ولا يتألف معه على الرغم من اعتياده على رؤية صور عديدة له ، وكان يشعر بالتعاسة والفجعة ، فقد أحس أنه قبالة الموت ، تلك القوة العاتية المجهولة التي تأتي على حين غرة لتلتهم من تشاء وتترك من تشاء على أن تعاوده ليلاً أو نهاراً.. ولم يكن هناك ما يوضح ماهيتها ويفك رموزها ويحل ألغازها^(٢).

وكان الشاعر العربي أقدر على تصوير ما يختلج في نفسه تجاه هذا اللغز المثير وكثيراً ما يقف عنده ويتأمل حاله ومآله وما ينتهي إليه. فها هو أبو ذؤيب الهذلي تجره الأقدار للوقوف أمام هذا الخصم اللدود فيحاول مقاومته أو دفعه لكنه سرعان ما يستسلم أمامه مؤكداً أن : "الدهر ليس بمعتبٍ من يجزَعُ" ، بل إنه يستنكر على من يظهر جزعه من الموت فيقول متسائلاً في مطلع قصيدته التي يرثي بها أبناءه^(٣) :

أَمِنَ الْمُنُونِ وَرَبِّهَا تَتَوَجَّعُ؟؟

ويمثل هذا التساؤل نظرة الإنسان في العصر الجاهلي إلى الموت فليس مع الموت وريبه من توسلات وشفاعة فقبول الأمر الواقع والتسليم له هو الطريق الوحيد.

(١) المراثي الشعرية في عصر صدر الإسلام: مقبول النعمة ، دار صادر ، بيروت ، الطبعة الأولى، ص ١٨.

(٢) المصدر السابق ، ص ١٩.

(٣) الجمهرة ، ج ١، ص ٦٨٣.

ولذلك جنح الشعراء إلى عزاء أنفسهم وحضها على الصبر والرضا بالقدر

المحتوم ، فالموت قدر لا مفر منه ولا مهرب يقول علقمة الحميري :

والموت ما ليس له دافع إذا حميم عن حميم دفع^(١)

فالموت حقيقة محتومة ، ومشروع لا بد من وروده طال العمر أم قصر لأنه

النهاية التي يؤول إليها الأحياء.

وكثيراً ما ينظر شعراء الرثاء إلى الموت نظرة العداة والسخط . فهاهو أبو

ذؤيب يشبه الموت بسبع له أظفار ومخالب ينشبهها في كل حي ليلقيه صريعاً فلا

تنفع بعد ذلك تمائم ولا تعاويد :

وإذا المنية أنشبت أظفارها ألفت كل تميمة لا تنفع^(٢)

والمأمل في قصيدة أبي ذؤيب خاصة يجده فيها يرتفع تحت وطأة معاناته تلك

إلى الأفكار العامة حول الوجود والعدم ، ثم يقيس واقعه الخاص بواقع الآخرين

وواقع الوجود ثم يقرر بعد ذلك أن الموت قدر محتوم وأن أية قدرة مهما بلغت من

القوة والحرص لا تغير من هذه الحقيقة شيئاً ، وهذا المعنى يسمو على ما دونه لكونه

خلاصة من التجارب الخاصة التي سعت إلى أن تتسم بالموضوعية. ويشير النقاد إلى

أن "مثل تلك الخلاصات الذهنية والنفسية التي يخلص إليها الشاعر من معاناته تنم هي

الأخرى عن رضوخ الإنسان للعقل والسعي إلى بث المعارف الشجية بدلاً من ثقل

المعاناة بطبيعتها والامتناع عن تقييدها وبذاتها وفقاً للمفهوم العام"^(٣).

(١) الجمهرة ، ج ١ ، ص ٧٢٦ ، والحميم : القريب الذي توده ويودك .

(٢) السابق ، ج ١ ، ص ٦٨٤ ، وأنشبت : أعلقت ، والتميمة : التعويذة .

(٣) في النقد والأدب: إيليا الحاروي، دار الكتاب اللبناني ، بيروت، ط ٤ ، ١٩٧٩م، ص ١٨٤ .

وأبو ذؤيب هنا ينبه إلى أن الإنسان يواجه الموت بقوة نفسه فقط وأن أية قوة خارجية طارئة على النفس التي تواجه الموت هي " قوة فاشلة حتى وإن كانت تلك القوة حقيقية (ومثل لها بالأب الحريص على أبنائه) أو موهومة ورمز لها بالتميمة"^(١).

وقد صور شعراء المراثي الموت بصورة شتى فهو أمرٌ محتمٌ واقعٌ دون شك في وقت غير معلوم ، كما أنه متسلط على البشر يظلمهم ويتابعهم ويراهم ويعلم كل حركاتهم وسكناتهم في حين لا يرونه ، لذلك لا ينفع الهرب منه أو تسوخي الحذر فهو كما يقول أعشى باهلة آتٍ على كل الناس لا يستثنى أحداً منهم :

تَأْتِي عَلَى النَّاسِ لَا تَلْوِي عَلَى أَحَدٍ حَتَّى أَتَنِي بِهَا الْأَنْبَاءُ وَالْخَبَرُ^(٢)

فالشاعر دائم التفكير في الموت يشعر بالخوف منه ، ويعيش بقلق وبترقب اليوم الذي يأتي فيه لينتزع من بين أحضان الحياة . يقول محمد بن كعب الغنوي يرثي أخاه أبا المغوار :

لَعَمْرُكُمَا إِنَّ الْبَعِيدَ لَمَّا مَضَى وَإِنَّ الَّذِي يَأْتِي غَدًا لِقَرِيبُ
وَإِنِّي وَتَأْمِيلِي لِقَاءَ مُؤَمِّلٍ وَقَدْ شَعَبْتُهُ عَنِ لِقَائِي شُعُوبُ^(٣)

فالموت بعيد ، والموت يأتي قريباً ، واللقاء المؤمل هو الموت ، فكل شيء عنده يوحي بالموت ذاك الشيء الغامض المخيف.

(١) المراثي الشعرية في عصر صدر الإسلام، ص ١٥٢.

(٢) الجمهرة ، ج ٢ ، ص ٧١٤.

(٣) المصدر السابق ، ج ٢ ، ص ٧١٠ ، وشعبته : فرقتة ، وشعوب : المنايا .

إن السبب وراء خوف الشاعر وإحساسه بأزمته كامن في اعتقاده بفنائه وعدميته ، فكان يعتقد أن الإنسان بموته يصير إلى عدم ، و"لم يكن يتصور وجوده ولا حياته بعد الموت ، فقد كان ينظر إلى الحياة من حوله فيجدها صورة من الفناء في كل شيء"^(١).

ويؤكد علقمة الحميري على أن الموت يطول كل شيء حتى البناء العظيم الذي شيده ملوك حمير والصروح الشامخات ، وما بنى تبع ، وقصور بلقيس ، وكل هذه الجمادات مصيرها الفناء والزوال :

هَلْ لَأُنَاسٍ مِثْلَ آثَارِهِمْ بِمَأْرِبِ ذَاتِ الْبِنَاءِ الْيَفْعِ
أَوْ مِثْلَ صِرْوَاخٍ وَمَادُونَهَا مِنْ بِنْتِ بَلْقَيْسٍ أَوْ ذُو بُتَعِ^(٢)

ولا يختلف أبو زيد الطائي عن غيره من شعراء المراثي فهو يُفصح بالحقيقة الناصعة وهي أن الموت يطول كل من على هذه البسيطة فهو سنة الحياة الخالدة ، وقد تمرّس بجوادثها ونوازها ، فأصبح لا يحزنه موت والد أو مولود .. يقول :

إِنَّ طُولَ الْحَيَاةِ غَيْرُ سُعُودِ وَضَلَالٌ تَأْمِيلٌ نَيْلِ الْخُلُودِ
عُلِّلَ الْمَرْءُ بِالرَّجَاءِ وَيُضْحِي عَرَضًا لِلْمُتُونِ نَصْبًا كَعُودِ
كُلَّ يَوْمٍ تَرْمِيهِ مِنَّا بُرْشَقِ فَمُصِيبٌ أَوْصَافٌ غَيْرَ بَعِيدِ
كُلَّ مَيِّتٍ قَدْ اغْتَفَرْتُ فَلَا أَفْ جَعُ مِنْ وَالِدٍ وَلَا مَوْلُودِ^(٣)

فالموت هو القدر المحتوم لكل شيء على هذه الأرض وأنى لشيء أن يفلت من قبضته!

(١) المراثي الشعرية ص ٢١.

(٢) الجمهرة ، ج ٢ ، ص ٧٢٨ ، ومأرب : قرية بين حضرموت وصنعاء كان بها سد مأرب الشهير ، اليفع : المرتفع ، صرواح : حصن باليمن قرب مأرب ، وبلقيس : ملكة سبأ ، وذو بتع : من ملوك حمير .

(٣) السابق ، ص ٧٣٢ ، الرشق : الوجه من الرمي .

الاستسلام المقترن بالحيرة والقلق :

كان من نتائج إحساس الشاعر العربي بجمية الموت وأنه قدر لا مفر منه استسلامه لهذا المصير ، ويقترن مع ذلك الاستسلام حيرة تقلق مضاجعه فلا يعرف للسكون والدعة طريقاً ، وكثيراً ما تنتهي فكرة الفناء بالشاعر إلى الاستسلام اليائس للموت أو التهافت على لذات الحياة "وقد شعر إنسان العصر الجاهلي أن وجوده وحياته وجسده وجودٌ وقتيٌّ زائلٌ وأن الحياة في ذاتها وهمٌ ومن ثمة فإنه هو نفسه محض وهم" (١).

فها هو أبو ذؤيب الهذلي يقف مستسلاً حيران أمام الموت الذي اختطف بنيه الخمسة في عام واحد وصرعهم واحداً تلو الآخر فكل واحد منهم ساقته منيته إلى مصرعه :

سَبَقُوا هَوِيَّ وَأَعْنَقُوا لِهَوَاهِمُ فَتَحَرَّمُوا ، وَلِكُلِّ جَنْبٍ مَصْرَعٌ^(٢)

ويصف أبو ذؤيب حاله بعد أبنائه وما أصابه من الهم والحزن حتى بات مستسلاً للموت ينتظر قدومه :

فَغَبِرْتُ بَعْدَهُمْ بَعِيشٍ نَاصِبٍ وَأَخَالَ أَنِّي لِأَحِقِّ مُسْتَبِعٌ^(٣)

(١) المراثي الشعرية ، ص ٢٤ .

(٢) الجمهرة ، ج ٢ ، ص ٦٨٤ ، هواي : لغة هذيل ، يريد : هواي أي ماتوا قبلي وكنت أحب أن أموت قبلهم ، أعنقوا : أسرعوا ، تحرموا : أخذوا واحداً واحداً ، لكل جنبٍ مصرعٌ : أي كل إنسان سيموت .

(٣) السابق ، غبرت : بقيت ، وناصب : مُتعب .

إنه التفكير في مأساة الحياة ، وبيان عجز الإنسان وضعفه أمام الموت ، إنه البؤس الذي لازم الإنسان الجاهلي في نظرتة للحياة والموت، إنه استسلام مقترن بالحيرة والقلق :

وَلَقَدْ حَرَّصْتُ بِأَنْ أَدْفِعَ عَنْهُمْ فَإِذَا الْمِيَّةُ أَقْبَلَتْ لَا تُدْفَعُ^(١)

وأني لأي بشر أن يدفع الموت عن نفسه حتى يدفعه عن غيره ، إنها نتيجة حتمية ومحسومة فالموت لا يُغلب أبداً.

وقد ضرب أبو ذؤيب في مرثيته ثلاثة مظاهر للحياة التي لا تجدي شيئاً أمام الموت ، وكان سبب ذلك ما عاشه من الألم والاستسلام فقد ضرب مثلاً بالحمار الوحشي القوي الذي يمنع الأذى عن أتنه لكنه لا يستطيع منع الموت حتى عن نفسه ، ثم ضرب مثلاً آخر بالثور الوحشي الذي لم يتمكن من الإفلات بنفسه من القدر بعد أن تغلب على الكلاب وصرعها واحداً تلو الآخر إلا أنه في النهاية وقع صريعاً أمام الموت ، والمثل الثالث ضربه أبو ذؤيب بالبطل الفارس الكامل السلاح وصراعه مع بطل آخر مثله ، ويريد الشاعر من خلال ضرب هذه الأمثلة الثلاثة تعميق الإحساس بكارثة الموت وفداحتها ويؤكد أن الحياة باطلة والمال والترف خدعة وهم :

أودى بني فاعقبوني حسرةً بعد الرقاد وعبرة ما تُقلع^(٢)

إنه شعور عميق بالحزن والألم والاستسلام الذي لم يسلم منه مالك بن الريب الذي أمسكه الموت ومنعه عن مرافقة قومه وهم يرحلون بأنعامهم إلى

(١) السابق نفسه.

(٢) نفسه ، بعد الرقاد : أي بعد نوم الناس ، ما تقلع : ما تكف .

مواضع الخصب للرعي فاستسلم للموت الذي صرعه وهو ينشد متحسراً على فقد قومه ومستسلماً لما أصابه :

فَيَا لَيْتَ شِعْرِي هَلْ تَغَيَّرَتِ الرَّحَى رَحَى الْحَرْبِ أَمْ أَضَحَّتْ بِفَلَجٍ كَمَا هِيَ
إِذَا الْقَوْمُ حَلَّوْهَا جَمِيعاً وَأَنْزَلُوهَا بِهَا بَقْرًا حَمَّ الْعَيْونِ السَّوَاجِيَا^(١)

ونستطيع الآن القول بأن شعر الرثاء مليء بمظاهر الاستسلام المقترنة بالحيرة، وأن حياة الإنسان الجاهلي كانت مشوبة بالقلق حيث إن واقعه وحياته تفرض عليه أن يعيش مستسلماً للقدر الذي لا مفر منه :

حَتَّى كَأَنِّي لِلْحَوَادِثِ مَرُوءَةٌ بِصَافَا الْمُشَقَّرِ كُلِّ يَوْمٍ تُقْرَعُ^(٢)

أين الإيمان؟! .. غياب مطلق :

إن طبيعة الحياة الدينية في عصر ما قبل الإسلام لم تستطع أن تشبع طموح الأفراد الذين يبحثون عن الحقيقة أو تشبع تأملاتهم^(٣) ، وقد وصل إلينا صوت ذلك الإنسان عبر هذه الأزمنة الطويلة يخبرنا بطبيعة أزمته وحقيقة معاناته ، فقد رأى آباءه وأجداده يتوافدون رغماً عنهم إلى الموت دون موعد أو سابق إنذار ، كما أنه ليس ثمة راجع منهم يخبر عن حقيقة المجهول الذي أدركهم ، ولا يعلم الإنسان حينها سوى أنه تابع لمن قبله وسائر في ركبهم مقتنياً أثرهم.

(١) السابق ، ص ٧٦٤ ، وفلج : موضع في بلاد بني مازن في طريق البصرة إلى الكوفة ، حلوها : نزلوا بها ، بقراً : أراد بها النساء شبههن بالبقرة ، حمَّ العيون : أي سود العيون ، والسواحي : الفواتر .

(٢) السابق ، ص ٦٨٥ ، المروة : واحدة المرور وهي حجارة بيض براقه وبها سميت المروة في مكة المكرمة ، والصففا : جمع صفاة وهي الحجارة العراض الملس ، والمشقر : جبل لهذيل ، وتقرع : يقال لمن كثرت مصائبه : قرعت مروته أي نزل به البلاء .

(٣) الزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام : د. عبد الإله الصائغ ، ص ١١٠ .

وقد أنكر الجاهليون الحياة الآخرة والبعث بعد الموت والحساب ، أو أي حياة بعد الموت ، ولو أن عدداً من الدارسين أشاروا إلى أن عقيدة الحياة الآخرة كانت معروفة عند العرب وأن هناك من آمن بها ، ومن ذلك ما ذهب إليه ابن حبيب من أن أكثر العرب كانوا مؤمنين بالبعث والحساب ، وتبعه عدد من الدارسين المحدثين مستندين في ذلك إلى أبياتٍ شعريةٍ لعدد من الشعراء أمثال عبيد بن الأبرص وزهير بن أبي سلمى ولييد بن أبي ربيعة ، كما أن هناك إشارات مماثلة عند عدد آخر من الشعراء أمثال أمية بن أبي الصلت والأعشى والنابغة، وحاتم الطائي.

إلا أنني أميل إلى الرأي الذي يذهب إلى أن بعض العرب في العصر الجاهلي لم يكونوا مؤمنين لا بالحشر ولا بالحساب ولا أدل على ذلك مما جاء به القرآن الكريم الذي أكد مذهب العرب قبل الإسلام وإنكارهم للبعث والحساب وتأكيده في أكثر من آية على ذلك الإنكار ، ومن ذلك قوله تعالى : (وَأَقْسَمُوا بِاللَّهِ جَهْدَ أَيْمَانِهِمْ لَا يَبْعَثُ اللَّهُ مَنْ يَمُوتُ)^(١) ، وقوله في آية أخرى : (وَقَالُوا مَا هِيَ إِلَّا حَيَاتُنَا الدُّنْيَا نَمُوتُ وَنَحْيَا وَمَا يُهْلِكُنَا إِلَّا الدَّهْرُ)^(٢) ، وقوله أيضاً : (وَلَكِنَّ قُلْتَ إِنَّكُمْ مَبْعُوثُونَ مِنْ بَعْدِ الْمَوْتِ لَيَقُولَنَّ الَّذِينَ كَفَرُوا إِنْ هَذَا إِلَّا سِحْرٌ مُبِينٌ)^(٣) . لقد كذب أولئك القوم بالحياة الآخرة ، وآمنوا بفناء الإنسان عند موته ، فالموت فناء وعدم . " فهم ينكرون البعث والحساب ولا يريدون سماع شيء عنهما ، ولا يصدقون عودة الروح إلى الجسد بعد أن فارقتة ، فذلك عندهم من

(١) سورة النحل الآية رقم ٣٨ .

(٢) سورة الجاثية الآية رقم ٢٤ .

(٣) سورة هود الآية رقم ٧ .

المستحييات ، ولذلك سخرروا بالبعث عندما سمعوا عنه ، وقالوا : كيف يكون
بعثاً وقد فنيت الأجساد ولم تبق منها بقية" (١).

وقد حاول الإنسان العربي قبل الإسلام تفسير حدث الموت فأوجد له محدثاً
وهو الدهر ومنحه السلطة والقوة ونسب إليه الموت والتدمير والإفناء وكل ما
يعرض للمرء من سوء في حياته.

يقول محمد بن كعب الغنوي يصف ما فعله الدهر بأخيه :

لَقَدْ أَفْسَدَ الْمَوْتُ الْحَيَاةَ وَقَدْ أَتَى عَلَى يَوْمِهِ عِلْقٌ إِلَى حَبِيبٍ
فَإِنْ تَكُنَّ الْأَيَّامُ أَحْسَنَ مَرَّةً إِلَى فَقَدَ عَادَاتٍ لَهُنَّ ذُنُوبٌ
جَمَعْنَ النَّوَى حَتَّى إِذَا التَّأَمَّ الْهَوَى صَدَعْنَ الْعَصَا حَتَّى الْقَنَاةُ شُعُوبٌ (٢)

فالمرء يرقب إخوته وأقرانه وعندما يجد الجميع قد ساروا وتركوه يتأكد
أنه سيمضي ويقضي نجه خلفهم وليس من العقل تمنى الخلود يقول أبو زييد
الطائي :

إِنَّ طَوَلَ الْحَيَاةِ غَيْرُ سُعُودٍ وَضَلَالٌ تَأْمِيلٌ نَيْلِ الْخُلُودِ (٣)

والمرء يشبه العود المنصوب للرمي سرعان ما تصيبه سهام المنون :

عُلِّلَ الْمَرْءُ بِالرَّجَاءِ وَيُضْحِي عَرَضاً لِلْمُنُونِ نَصَبَ الْعُودِ (٤)

(١) المرثي الشعري ، ص ٢٤.

(٢) الجمهرة، ج ٢، ص ٧٠٨ ، علق : يعني أحاه صيره كالعلق النفيس من البضاعة ، جمعن : أي الأيام ، والنوى :
الدار وأراد أهلها أي جمعت الأيام شملهم ، وصدع : شقّ وفرّق ، وصدعن العصا : أي فرقن الشمل ، والقناة : العصا
المستوية ، وشعوب : جمع شعب وهو الصدع والتفرق في الشيء .

(٣) السابق ص ٧٣٢.

(٤) نفسه.

وكثيراً ما تحدّث شعراء الرثاء عن الدهر وعزوا له كل المصائب يقول أبو ذؤيب في مطلع قصيدته :

أَمِنَ الْمُنُونِ وَرَيْبِهَا تَتَوَجَّعُ وَالْدَّهْرُ لَيْسَ بِمُعْتَبٍ مَن يَجْزَعُ^(١)

فكأن الشاعر هنا يؤمن بكون الدهر هو المتصرف في شؤون الناس وهو المسؤول عن الحياة والموت ، وقد أكد أبو ذؤيب على ذلك في مواضع من مرثيته وكرر شطر البيت ثلاث مرات وهو قوله :

وَالدَّهْرُ لَا يَبْقَى عَلَى حَدَّثَانِهِ جَوْنَ السَّرَاةِ لَهُ جَدَائِدُ أَرْبَعٍ^(٢)

وَالدَّهْرُ لَا يَبْقَى عَلَى حَدَّثَانِهِ شَبَبٌ أَفْرَتُهُ الْكِلَابُ مُرَوَّعٌ^(٣)

وَالدَّهْرُ لَا يَبْقَى عَلَى حَدَّثَانِهِ مُسْتَشْعِرٌ حَلَقَ الْحَدِيدِ مُقْنَعٌ^(٤)

إن هذا التكرار يؤكد أن الشاعر مؤمن بقوة الدهر وقدرته على فعل أي شيء فهو الذي قتل الحمار الوحشي الذي تفاخر بالقوة أمام أئنه ، وهو الذي قتل الشور الوحشي الذي ظنَّ أنه لن يقهر ، وهو أيضاً سبب هلاك الفارسين كاملي القوة والسلاح.

ولكن هناك حقيقة لا بد من ذكرها وهي أن الإسلام قد عمل على تصحيح هذه النظرة الوثنية التي كان يعيشها الإنسان الجاهلي فبعد أن بزغ نور الإسلام

(١) السابق ، ص ٦٨٣ ، المنون : جمع النية أي الموت ، وريب المنون : حوادث الدهر ، ليس بمعتب : أي عمري .

(٢) السابق ، ص ٦٨٦ ، جون السراة : يريد حمار الوحش ، الجون : الأسود ، والسراة : الظهر ، والجدايد : جمع حدود وهي الأذن قليلة اللبن ، وقال بعضهم : الجدايد : الخطوط على ظهر حمار الوحش ، وجون السراة : أبيض الظهر ، ويطلق ذلك على حمار الوحش .

(٣) السابق ، ص ٦٩١ ، والشبب : ثور الوحش ، وهو الشاب أيضاً ، وفي المفضليات : الشبب : المسن من الثيران وأفرتة : أفرتة .

(٤) السابق ، ص ٦٩٤ ، والمستشعر : اللابس الدرع من الشعار ، والمقنع : اللابس للدرع .

ودخلت الألفاظ والمعاني الإسلامية قلب وعقل ذلك الإنسان أعادت صقله ورتبت حياته كاملة فأصبحت الألفاظ الإيمانية تخيم على مخزونه اللغوي وتفكيره ، وأصبح مطلعاً على حقائق كانت بعيدة عن ذاكرته بعد أن كان ضالاً تائهاً لا يعرف للحقيقة سبيلاً.

ولم أجد بين شعراء المراثي السبع من يذكر الله عز وجل أو يشير إلى إيمانه به وبقدرته تعالى سوى شاعرين أحدهما مخضرم أدرك الإسلام وأسلم وهو متمم بن نويرة اليربوعي ، ومع ذلك فالقصيدة تخلو من الألفاظ والمعاني الإسلامية والسبب في ذلك كما أرى هو أن القصيدة قيلت قبل إسلام الشاعر ولم أجد في القصيدة سوى قوله :

سَقَى اللهُ أَرْضًا حَلَّهَا قَبْرُ مَالِكٍ ذَهَابَ الْغَوَادِي الْمُدَجِّنَاتِ فَأَمْرَعَا^(١)
إلا أن ذكر لفظ الجلالة لا يدل على أن الشاعر مؤمن فقد ورد لفظ الجلالة في قصائد شعراء جاهليين .

أما الشاعر الثاني فلا يوجد شك أنه قال قصيدته وهو مؤمن بالله عز وجل أعني بذلك مالك بن الربيع التميمي الذي عاش في أول أيام بني أمية كما أنه قال قصيدته التي يرثي بها نفسه في آخر حياته ، ولا تخلو القصيدة من معانٍ إسلاميةٍ كقوله : سُلُّ رُوحِي - الأَكْفَان - بَارِكِ اللهُ فِيكَمَا - فَللهِ دَرِي - بَعَتِ الضَّلَالَةَ بِالْهُدَى - جَيْشِ ابْنِ عَفَانَ - غَازِيَا.

(١) السابق، ص ٧٥١ ، وأمرع : أخصب ، والذهاب: جمع ذهبة وهي المطر الكثير، والغوادي : الرياح التي تغسده بالمطر ، والمُدَجِّنَات : السحب التي تأتي بالدجن وهو تغطية السماء بالسحاب .

ولعل هذه القصيدة تؤكد ما ذكرت سابقاً من أن الإسلام هذَّب ألفاظ الشعراء فبرزت في شعرهم ألفاظ جديدة تحتوي على تصحيح للعقيدة ونظرة حكيمة إلى الحياة والموت ولعل قول مالك :

أَلَمْ تَرِنِي بِعَتِّ الضَّلَالَةِ بِالْهُدَى وَأَصْبَحْتُ فِي جَيْشِ ابْنِ عَفَّانَ غَازِيَاً^(١)

ينبئ عن نظرة شعراء الإسلام للجاهلية التي هي ضلال وطريق مظلم بينما ينظرون إلى الإسلام على أنه الهدى والنور المتزل من عند الله ويشرفون بالجهاد في سبيل الله والغزو مع صحابة رسول الله وتابعيهم.

بقي أن أشير هنا إلى ألفاظ وردت في قصيدة علقمة الحميري لا تخلو من

نزعة إيمانية وتتركز في بيتين اثنين هما قوله عن ملوك حمير :

الْيَوْمَ يُجْزَوْنَ بِأَعْمَاهِمِ كُلُّ امْرِئٍ يَحْصُدُ مَا قَدْ زَرَعَ
صَارُوا إِلَى اللَّهِ بِأَعْمَاهِمِ يَجْزِي الَّذِي خَانَ وَمَنْ اتَّزَعَ^(٢)

وكما ذكرت في الفصل السابق فلم أقف على ترجمة وافية لعلقمة بن أبي جعد الحميري ولا نعلم إن كان أدرك الإسلام أم لم يدركه.

والراجح عندي أن القصيدة في كل الأحوال قيلت في العصر الجاهلي ، فالنظرة الغالبة فيها للموت والدهر لا تختلف عن نظرة بقية الشعراء الجاهليين . أما البيتان السابقان فأحدهما لم يرد في إحدى النسخ الهامة للجمهرة ، ويبدو أنه مما زاده الرواة هو والبيت السابق وهو قوله : اليوم يجزون ...

(١) الجمهرة ، ج ٢ ، ص ٧٦٠ ، وابن عفان : هو سعيد بن عثمان ابن عفان رضي الله عنه .

(٢) السابق ص ٧٢٧ ، وقوله اتزع : كف عن الفساد .

ومما يؤكد ذلك اتساق معاني الأبيات دون ذكر البيتين إضافة إلى أن البيتين اشتملا على معان إسلامية لا تتفق مع بقية معاني القصيدة الجاهلية.

المصيبة أو الفاجعة :

إن المتبع للمراثي التي خلفها شعراء العرب في مختلف العصور والأزمنة يجد اختلافاً في تناول كل واحد منهم للموضوع حيث تختلف حدة العاطفة من شاعر إلى آخر ومن موقف إلى موقف كما نجد تبايناً في سيطرة العقل وانفلاته .

فالذي يرثي ابنه أو زوجه أو أمه أو أباه قد يخرج الحزن عن حد الاعتدال والوقار إلى البكاء والأنين والسخط والشكوى " إذ يشعر بلطمة مروعة تصوبُّ إلى قلبه فقد أصابه القدر في فلذة كبده ، وقطعه من نفسه فترنح من هول الصدمة ، فيفيض شعره على صفحة نفسه كلمات باكية ، وصوراً شعرية مثيرة تبتعد في جملتها عن الصنعة والافتعال" (١).

المبالغة في تصوير الفاجعة :

وكان العرب قبل الإسلام عندما يفقدون عزيزاً لا يستطيعون إخفاء ملامح الحزن العميق الذي حل بهم ولهذا تتحرك شاعرية الشعراء منهم وينبسون لثناء الفقيد رثاء يخرج من أعماق قلوبهم ، ولهذا كان شعر الرثاء أصدق أغراض الشعر .

قال الأصمعي : قلت لأعرابي ما بال المراثي أشرف أشعاركم ؟ قال : لأننا نقولها وقلوبنا محترقة" (٢).

(١) من عيون الشعر : محمد إبراهيم نصر ، سلسلة دار الرشيد ، ص ٢١٧ .

(٢) نهاية الأرب ج ٥ ، ص ١٦٥ .

وكان عددٌ من الشعراء العرب يبالغون في تصوير الفاجعة ويعبرون عن
الأسى العميق الذي عمَّهم والخسارة الفادحة التي نزلت بهم بعد أن كان الفقيـد
ملاذاً لهم .

فها هو محمد بن كعب الغنوي يبالغ في تصوير مصيبته لفقده أخاه أبا المغوار
ويقول إن نبأ مقتل أخيه جعله يشيب من هول ما أصابه يقول :

تَقُولُ ابْنَةُ الْعَبْسِيِّ قَدْ شَبِتَ بَعْدَنَا وَكُلُّ أَمْرٍ بَعْدَ الشَّبَابِ يَشِيبُ
وَمَا الشَّيْبُ إِلَّا غَائِبٌ كَانَ جَائِئاً وَمَا الْقَوْلُ إِلَّا مُخْطِئٌ وَمُصِيبٌ^(١)
تَقُولُ سُلَيْمَى مَا لَجِسْمِكَ شَاحِباً كَأَنَّكَ يَحْمِيكَ الشَّرَابُ طَيِّبُ
فَقُلْتُ فَلِمَ أَعْيَ الْجَوَابَ وَلَمْ أُلْح وَلِلدَّهْرِ فِي الصَّمِّ الصَّلَابِ نَصِيبُ
تَتَابِعُ أَحْدَاثَ تَحْرَمَنَّ إِخْوَتِي وَشَيْبَنَ رَأْسِي وَالْحُطُوبُ تُشِيبُ^(٢)

ولم يكتف الغنوي بقوله إنه شاب من هول ما أصابه بل زاد على ذلك أنه قال إن
الخطوب والنوازل هي من أهم الأسباب والدواعي التي تُسرِعُ بالمشيب إلى
الإنسان.

ويتكرر المشهد نفسه عند متمم بن نويرة الذي فقد أخاه مالكا فتغيرت
ملامحه وشاب رأسه وبدا شاحباً بعد أن كان ناعم البال قرير العين يقول مصوراً ما
أصابه :

تَقُولُ ابْنَةُ الْعَمْرِيِّ مَا لَكَ بَعْدَمَا أَرَاكَ قَدِيمًا نَاعِمَ الْوَجْهِ أَفْرَعًا^(٣)

(١) الجمهرة ج ٢ ص ٧٠١ .

(٢) السابق ص ٧٠٢ ، الشاحب : المتغير عما كان عليه ، والصم الصلاب : الحجارة الصلبة الشديدة ، ولم أعني : لم
أعجز ، ولم ألح : لم أحاذر ، وتحْرَمَنَّ ، اقتطعنَ واستأصلن .

(٣) السابق ص ٧٥٣ ، الأفرع : الكثير شعر الرأس .

فَقُلْتُ لَهَا طُولُ الْأَسَى إِذْ سَأَلْتَنِي وَلَوْعَةُ حُزْنٍ تَتْرُكُ الْوَجْهَ أَسْفَعًا
وَفَقَدْتُ بَنِي أُمِّ تَوَلَّوْا وَلَمْ أَكُنْ خِلَافَهُمْ أَنْ أَسْتَكِينَ فَأَخْضَعَا
وَلَكِنِّي أَمْضِي عَلَى ذَاكَ مُقَدِّمًا إِذَا بَعْضٌ مِنْ يَلْقَى الْخُطُوبَ تَضَعُضَعَا^(١)

إنه يبالغ في تصوير الفاجعة التي أصابته ويقول إن طول الحزن والفاجعة جعلت وجهه مضطرباً يعلوه السواد وكيف لا والأحداث الجسام التي تعرض لها كافية لتهد رجالاً آخرين قد تنوء بها كواهلهم.

ومن المبالغة في تصوير الفاجعة قول أبي ذؤيب يصف ما أصابه بعد فقده

أبنائه الخمسة :

أَوْدَى بَنِيَّ فَأَعْقَبُونِي حَسْرَةً بَعْدَ الرَّقَادِ وَعَبْرَةً مَا تُقْلَعُ
فَالْعَيْنُ بَعْدَهُمْ كَأَنَّ جُفُونَهَا سُمِلَتْ بِشَوْكٍ فَهِيَ عُورٌ تَدْمَعُ^(٢)

فهو يصف هنا ما أصابه من الحسرة والألم بعد فقد أبنائه حتى إنه لم يعد يستطيع النوم من ألم ما يكابده كما أن الدموع لا تكف عن الأهمار من عينيه حتى أصبحت كأنها أصيبت بشوك فصارت كالعيون العور التي لا ترى إلا قليلاً .

وهذا الوصف والتصوير مبالغة إلا أنها نجحت في نقل ما يكابده الشاعر

من الألم والحزن والمرارة .

ومن المبالغة أيضاً قول أبي زيد الطائي يرثي ابن أخته اللجلاج :

(٢) السابق نفسه، والأسى : الحزن ، واللوعة حرارة الحزن ، أسفع : من السفعة وهي سواد يضرب إلى الحمرة ، وتضعض : خضع وذل .

(٣) السابق ص ٦٨٤ ، سُمِلَتْ : فقمت ، العور : ذهاب حس إحدى العينين .

يا ابنِ خنساءَ شقَّ نفسيَ يا لَجْ ——— جُلَّحْ خَلَيْتَنِي لِأَمْرٍ شَدِيدٍ^(١)

فهو هنا يصف ما حل به بعد فقد ابن أخته حتى إنه ليتصور له أن نفسه شقت من الألم والحسرة والحزن والتحسر ، كما أنه بقوله "شق نفسي" كأنه يجود بنفسه فداءً للفقيد الصغير.

ومن المبالغة أيضاً تصوير مالك بن الربيع لحالته عندما دنا الموت وأحس

بقرب نهايته فقال :

وَلَمَّا تَرَأَتِ عِنْدَ مَرَوْ مَنِيَّتِي وَحَلَّ بِهَا سُقْمِي وَحَانَتْ وَفَاتِيَا^(٢)

تَذَكَّرْتُ مَنْ يَبْكِي عَلَيَّ فَلَمْ أَجِدْ سِوَى السَّيْفِ وَالرُّمْحِ الرَّدِينِيِّ بَاكِيا^(٣)

غَدَاةَ غَدٍ يَاهُفَ نَفْسِي عَلَى غَدٍ إِذَا أَدَجَّوْا عَنِّي وَخَلَّفْتُ ثَاوِيَا^(٤)

إنه الإحساس بالموت يدفعه إلى تصوير فاجعته عندما فقد كل قوته وحانت ساعته، وعندها تذكر من يبكي عليه فلم يجد سوى سيفه ورمحه بجانبه ، فأخذ يتحسر ويحزن من هذا المصير الذي لا مفر منه ثم يعرض مشهد الغد وما سوف يؤول إليه عندما يذهب صاحبه ويبقى وحيداً في ذلك المكان البعيد.

(١) السابق ص ٧٣٦ ، وروي : يا ابنِ خنساءَ يا شُقِّقَ نَفْسِي يا جُلَّحْ خَلَيْتَنِي لِأَمْرٍ شَدِيدٍ والمعنى : يا ابنِ أُمِّي ويا أخا نَفْسِي أَنْتَ خَلَيْتَنِي لِدَهْرٍ شَدِيدٍ أَكَابِدُهُ وَحَدِي ، وَكُنْتَ لِي ظَهْرًا وَرُكْنًا أَسْتَدُّ عَلَيْهِ فَأَوْحَشَنِي فَقَدَكَ وَأَتَلَفَ حَالِي بَعْدَكَ .

(٢) السابق ، ص ٧٦٢ ، و مرو : مَدِينَةَ فِي خِرَاسَانَ ، وَالسَّقْمِ : الْمَرَضُ .

(٣) السابق ، ص ٧٦١ .

(٤) السابق ، ص ٧٦٣ ، وَالإِدْلَاجُ : السَّيْرُ مِنْ أَوَّلِ اللَّيْلِ ، وَالثَّوَايُ : الْمُقِيمُ .

الألم والتحسر :

يتجه شعراء الرثاء إلى تصوير الأسى والحزن ، ونقل الإحساس بالحنة والشعور بالفقد من القلب إلى سطح القصيدة في كلمات قادرة على نقل تلك المشاعر والأحاسيس. ومن النماذج التي تزخر بهذه الظاهرة قول محمد بن كعب الغنوي وهو يتألم ويتحسر على أخيه أبي المغوار :

وَإِنِّي لَبَاكِيهِ وَإِنِّي لَصَادِقٌ عَلَيْهِ وَبَعْضُ الْقَائِلِينَ كَذُوبٌ
فَتَى الْحَرْبِ إِنْ جَارَتْ كَانَ شَهَابَهَا فِي السَّلْمِ مَفْضَالُ الْيَدِينِ وَهُوبٌ^(١)

إن مما يزيد من ألم الغنوي هو أن أبا المغوار كان فارساً في الحرب وكرماً في السلم وهذه الصفات الحميدة جعلته يبكي بصدق لا يحتمل الكذب أبداً ، فالفقيد كان أهلاً لهذا البكاء والتحسر ويستحق في نظر الشاعر أكثر من ذلك . وكان هذا التحسر والألم سمة بارزة عند الشعراء الجاهليين الذين وقفوا عاجزين أمام الموت بعكس العربي بعد الإسلام حيث عمر الله قلبه بالإيمان فأصبح يعي ويشعر أن الموت قدر محتوم لكنه ليس النهاية فيصبر ويحتسب وينظر إلى ما أصابه نظرة إسلامية صائبة. ومن التحسر والندم قول أبي زيد الطائي :

بَلَغَ الْجُهْدُ ذَا الْحِصَاةِ مِنَ الْقَوِ مِ وَمَنْ يُلْقَ لَاهِيًا فَهُوَ مُودِي
كُنْتُ أَرْمِي وَكُنْتُ أَرْمِي أَمَامِي بِسِهَامٍ مِنْ مُنْخَطِي وَسَدِيدِ
ثُمَّ أَوْحَدْتَنِي وَأَثَلْتِ عَرَشِي عِنْدَ فُقْدَانِ سَيِّدٍ وَمَسُودِ^(٢)

(١) السابق ، ص ٧٠٩ ، والشهاب : الشعلة من النار .

(٢) السابق ص ٧٣٧ ، والحصاة : العقل ، والمودي : الهالك ، كنت أرمي : أي كنت قادراً على الدفاع عن نفسي ، وأرمتي : أي أصاب ، والسهام : المصائب أو اعتداء المعتدين ، وأثلت : هدمت ، والعرش : العز .

إنه يتألم على فقد هذا السيد المسود ويحزن لفراقه ويطالب بالتأثر له ، ويؤكد أن كل عام كانت تأتيه مصيبة مفاجئة إلا أن فراق اللجلاج كان خطباً جسيماً لا يقوى على الصبر عليه .. إنه الموت الذي أخذه منه وتركه وحيداً ينتظر ذلك القدر المحتوم .

سلاح الصبر :

إن خير من يمثل الصبر على الملمات من شعراء الرثاء هو أبو ذؤيب الهذلي وبشكل خاص في الأبيات الأولى من مرثيته التي بدأها بقوله :

أَمِنَ الْمُنُونِ وَرَيْبَهَا تَتَوَجَّعُ وَالذَّهْرُ لَيْسَ بِمُعْتَبٍ مَن يَجْزَعُ^(١)

ونلاحظ هنا أن الشاعر بدأ القصيدة بقوة نفسية وفكرية حيث أوجز كل ما يريد قوله في هذا البيت وهو أنه ليس من المفيد في شيء التحسر والتوجع على ما أحدثه الدهر وما فعلته سهام المنون . ولماذا الحزن إذا كان الزمن لا يعبأ بحزن أو غيره فهو ماضٍ في طريقه ولن يلتفت إلى من سخط أو جزع . ولهذا جعل الشاعر نفسه في موقف صلب يؤهله للاستنكار والنهي عن الجزع من حوادث الدهر وعدم السير وراء أهواء النفس وقمعها والحرص على القناعة والرضا بالقدر المحتوم :

وَالنَّفْسُ رَاغِبَةٌ إِذَا رَغَبَتْهَا وَإِذَا تُرِدُّ إِلَى قَلِيلٍ تَقْنَعُ
كَمِ مِنْ جَمِيعِ الشَّمْلِ مُلْتَمِ الْهَوَى كَانُوا بَعِيشٍ نَاعِمٍ فَتَصَدَّعُوا^(٢)

فسلاح الصبر في هذه الملمة هو خير وسيلة لتحمل مثل هذه المصائب.

(١) السابق ، ص ٦٨٣ .

(٢) السابق ، ص ٦٨٥ ، جميع الشمل : أي مجتمع شملهم، وتصدعوا : تفرقوا .

وممن تمسك بسلاح الصبر من شعراء المراثي مالك بن الربيع فهو حين يعلم أنه لم يبق له من عمره إلا يوم أو نحوه ، لم يستسلم لليأس وإنما تجلد بالصبر وأخذ يسلي نفسه بالحديث عن شبابه والحنين إلى بلاده وأهله ، ورفض أن يجزع من الموت الذي لا يليق برجل فارس مثله أن يجزع منه " فمضى يتغنى بألامه وأشواقه المحضة إلى دياره مصرحاً بأنه لا يجد سبيلاً إلى أن يصل ولو بزورة خاطفة لأن المدى بينه وبينها طويل والموت لن يمهلها"^(١) ، وقد سيطر هذا الشعور بالصبر على القصيدة منذ بدايتها فقد بدأها بتمني العودة إلى بلاده ناسياً ما يقاسيه من ألم الموت أو متناسيه يقول :

أَلَا لَيْتَ شِعْرِي هَلْ أَيْتَنَ لَيْلَةً بَجَنِبِ الْغَضَى أَرْجِي الْقِلَاصَ التَّوَجِيَا
فهو يسلي نفسه بتذكر أهله وإبله وأرضه وهي وسيلة للتخلص من هم الموت الذي ألم به فلم يركن الشاعر إلى اليأس أو الاستسلام.

ومثل ذلك ما فعله أبو ذؤيب الذي لا يستسلم لما أصابه ولا يجزع ليس لأنه لا يهتم لما حدث له ولكنها وسيلة لدفع الشامتين به عندما يرونه في موضع الحزن والجزع والألم :

وَتَجَلِّدِي لِلشَّامِتِينَ أُرِيهِمْ أَنِّي لِرَيْبِ الدَّهْرِ لَا أَتَضَعُّعُ^(٢)
فهو يرفض الاستسلام أمام الأعداء مهما كان مصابه مؤلماً فلا يرضى لنفسه الهوان والجنين والظهور بمظهر الضعيف العاجز.

(١) في الشعر الإسلامي والأموي - تحليل وتذوق، د. إبراهيم عوض، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ١٩٩٩م، ص ٢٣.

(٢) الجمهرة، ج ٢، ص ٦٨٥.

ومن أساليب الشعراء في التخلص من الحزن والجزع ذكر مآثر الفقيده ومدحه بالصفات التي تحلى بها في حياته وهو ما فعله محمد بن كعب الغنوي الذي يرفض الجزع على موت أخيه ويسترسل في قصيدته بذكر صفات أخيه الحميدة :

لَعَمْرِي لئن كَانَتْ أَصَابَتْ مَنِيَّةٌ أَخِي وَالْمَنَايَا لِلرَّجَالِ تُصِيبُ
لَقَدْ كَانَ أَمَّا حِلْمُهُ فَمُرُوحٌ عَلَيَّ وَأَمَّا جَهْلُهُ فَعَزُوبٌ
أَخِي ، مَا أَخِي لَا فَاحِشٌ عِنْدَ رِيبةٍ وَلَا وَرَعٌ عِنْدَ اللِّقَاءِ هَيُوبٌ
أَخِي كَانَ يَكْفِينِي وَكَانَ يُعِينِي عَلَى نَائِبَاتِ الدَّهْرِ حِينَ تُنُوبُ ^(١)

وقد يظن السامع لمثل هذه الأبيات أن الشاعر غير عابئ بما أصابه من فقد أخيه والحقيقة غير ذلك فذكر هذه الصفات والتغني بها وسيلة لجأ إليها الشاعر ليصبر نفسه على فراق أخيه.

وأعود إلى أبي ذؤيب الهذلي الذي حاول التأمل في جدوى البكاء على الأموات إذا كان الموت سيحل على كل إنسان ، بل إنه يرى أن الذي يبكي دائماً عند كل مصيبة سوف يتولع بالبكاء ولن يستطيع بعد ذلك الصبر أو التجلد:

وَلَقَدْ أَرَى أَنَّ الْبُكَاءَ سَفَاهَةٌ وَلَسَوْفَ يُوَلِّعُ بِالْبُكَاءِ مَنْ يُفْجَعُ
وَلَيَأْتِيَنَّ عَلَيْكَ يَوْمَ مَرَّةٍ يُكِّي عَلَيْكَ مُقْتَعًا لَا تُسْمَعُ ^(٢)

فالبكاء في رأيه من الأمور السفهية التي لا تتناسب ومقدرة الرجال على التجلد والصبر على النائبات ، ويؤكد أن كل إنسان مهما طال عمره سوف يأتي عليه

(١) السابق ، ص ٧٠٢ ، ومروح : أي يأوي إليه ، عزيز بعيد ، الفاحش : قبيح القول أو الفعل ، الورع : الجبان ، والهيب : الذي يخاف .

(٢) السابق ، ص ٦٨٥ ، أرى : أعلم ، ويولع : يُغرى ، من يُفجع : من يحزن ، والسفاهة نقيض الحلم وأصله الخفة والطيش ، مقنع : مدفون مغطى .

الموت فلن ينفعه بكأؤه أو حزنه . فعلى الإنسان أن يصير على ما أصابه ولا يركن إلى البكاء مثل السفهاء .

البكاء والانهيار :

ليس من شيم العرب البكاء على موتاهم بل إن ذلك يزري بمن يفعله ويجعله مهيناً أمام أقرانه ، كما أن البكاء كما يرى أبو ذؤيب من صفات السفهاء ، إلا أن المتأمل في قصائد الرثاء يجد ملامح بكاء خفي يظهر أحياناً في بعض القصائد مستتراً بالجزن والألم ومن ذلك قول متمم بن نويرة يبكي أخاه مالكا :

وَأَيْ وَإِنْ هَازِلْتَنِي قَدْ أَصَابَنِي مِنْ الرِّزِّ مَا يُبْكِي الْحَزِينَ الْمَفْجَعًا^(١)

فهو يصف ما يقاسيه من الحزن لفقده أخيه فما أصابه كان كافياً لإبكاء أي شخص فما بالك بالحزين المفجوع ؟

وقد حرص متمم على عدم إظهار بكائه فكثيراً ما يميل إلى الصبر والتجلد لأنه يعلم أن البكاء ليس من صفات الرجال كما أنه مدعاة للشامتين به فلا يذكر ذلك إلا مجبراً إذا ذكر أخاه ولم يستطع الوقوف أمام تلك العاطفة الجياشة . أما مالك بن الربيع فقد كانت قصيدته مأتماً من البكاء أقامه الشاعر على نفسه ، فقد لاقى ما لاقى من عظم الموقف الذي آل إليه حيث البكاء والانهيار الحقيقي عندما كان بين يدي الموت .

" إن مالك بن الربيع لا يظهر في أي بيت من القصيدة جزعه من الموت ذاته ، ولكنه بين كل حين وآخر يقف ليبكي على نفسه وينظر حوله فلا يجد من يبكيه بعد موته ، فحزنه وبكأؤه سببه أنه لا يجد حوله أحداً من أهله أو أحبائه أو

(١) السابق ، ص ٧٥٤ ، هازلتني : لاعتبني ، والرزة : المصيبة .

رفقاء ماضيه يشيعه بدمعة عندما يموت في تلك البلاد الغريبة البعيدة" (١). ولهذا

تنهمر دموعه ويكي ما آلت إليه حاله :

تَذَكَّرْتُ مَنْ يَكِي عَلِيٍّ فَلَمْ أَجِدْ سِوَى السَّيْفِ وَالرُّمْحِ الرَّدِّيِّ بَاكِياً
وَأَشْقَرَ خَنْدِيدٍ يَجْرُ عَنَانُهُ إِلَى الْمَاءِ لَمْ يَتْرُكْ لَهُ الدَّهْرُ سَاقِيَا
وَلَكِنْ بِأَطْرَافِ السُّمَيْنَةِ نِسْوَةٌ عَزِيزَةٌ عَلَيْهِنَّ الْعَشِيَّةُ مَا بِيَا
صَرِيحٌ عَلَى أَيْدِي الرِّجَالِ بِقَفْرَةٍ يُسَوُّونَ لِحْدِي حَيْثُ حُمَّ قَضَائِيَا (٢)

إنه يقاسي ألم الفراق والمرض ومواجهة الموت ولذلك ينهار أمام هذه النوازل العظام .

ثم يفرغ إلى صاحبيه ليثير عواطفهما ليكيا عليه وعلى مصيره :

وَقُومَا إِذَا مَا سُئِلَ رُوحِي فَهَيْئَا لِي السِّدْرَ وَالْأَكْفَانَ ثُمَّ ابْكِيَا لِيَا

ثم نظر إلى هذا كله فوجد أنه لا يفيد فإذا به ينوح على نفسه :

يَقُولُونَ لَا تَبْعِدْ وَهُمْ يَدْفِنُونِي وَأَيْنَ مَكَانَ الْبَعْدِ إِلَّا مَكَانِيَا
غَدَاةَ غَدٍ يَا لَهْفَ نَفْسِي عَلَى غَدٍ إِذَا أَدْلَجُوا عَنِّي وَخَلَّفْتُ ثَاوِيَا
وَأَصْبَحَ مَالِي مِنْ طَرِيفٍ وَتَالِدٍ لَغَيْرِي وَكَانَ الْمَالُ بِالْأَمْسِ مَالِيَا (٣)

ويستمر المشهد الجنائزي ويصف الشاعر أمه حين يبلغها نبأ موته فيقول :

وَيَا لَيْتَ شِعْرِي هَلْ بَكَتِ أُمَّ مَالِكٍ كَمَا كُنْتُ لَوْ عَالُوا نَعِيكَ ، بَاكِيَا (٤)

ويبدو أن الشاعر عانى من لحظة إغماء ليفيق بعدها ينظر حوله هل يجد أحداً؟ :

(١) في الشعر الإسلامي والأموي، ص ٢٧.

(٢) الجمهرة، ج ٢، ص ٧٦١-٧٦٢، الخنديد : الطويل من الخيل ، والسُّمَيْنَةُ: موضع قريب من بلاد مازن .

(٣) السابق ، ص ٧٦٣-٧٦٤، الطريف : المستحدث من المال ، والتالد: العتيق الموروث .

(٤) السابق ، ص ٧٦٥، عالوا النعي : أظهوره .

أَقْلَبُ طَرْفِي فَوْقَ رَحْلِي فَلَا أَرَى بِهِ مِنْ عُيُونِ الْمُؤَنَسَاتِ مُرَاعِيَا
 وَبِالرَّمْلِ مَنِّي نِسْوَةً لَوْ شَهِدْتَنِي بَكِينٍ وَفَدَّيْنِ الطَّيِّبِ الْمُدَاوِيَا
 فَمِنْهُنَّ أُمِّي وَابْتَتَاهَا وَخَالَتِي وَبَاكِئَةً أُخْرَى تُهَيِّجُ الْبَوَاكِيا^(١)

ثم يبكي الشاعر نفسه ويذكر كم كان قلبه خالياً من الحقد والغل فلم يترك خلفه
 ضعفاً عند أحد ولا حمل في قلبه حقداً على أحد :

وَمَا كَانَ عَهْدُ الرَّمْلِ مَنِّي وَأَهْلَهُ ذَمِيمًا وَلَا بِالرَّمْلِ وَدَّعْتُ قَالِيَا

ثم يصل الشاعر إلى مرحلة الانهيار الحقيقي فيخاطب صاحبيه :

وَيَا صَاحِبِي رَحْلِي دَنَا الْمَوْتُ فَانزِلَا بِرَايِيَّةٍ إِنِّي مُقِيمٌ لِيَالِيَا^(٢)
 فَيَا رَاكِبًا إِمَّا عَرَضْتَ فَبَلِّغْنِي بَنِي مَالِكِ وَالرَّيْبِ أَلَا تَلَاقِيَا
 وَأَبْلِغْ أَخِي عُمْرَانَ بُرْدِي وَمِثْرِي وَبَلِّغْ عَجُوزِي الْيَوْمَ أَلَا تَدَانِيَا
 وَسَلِّمْ عَلَيَّ شَيْخِي مَنِّي كِلَاهُمَا كَثِيرًا وَعَمِّي وَابْنَ عَمِّي وَخَالَيَا^(٣)

إنه التسليم بالقضاء والقدر ، فمالك يوصي بوصاياهِ الأخيرة ومع كل وصية
 يطلق صرخته الأولى (دنا الموت) والثانية (ألا تلاقيا) والثالثة (ألا تدانيا).

العزاء :

يركن شعراء الرثاء إلى العزاء ابتغاءاً للصبر على محنة الموت ومواساة أهل
 الفقيد ودعوتهم إلى السلو ونسيان المصيبة ، ويقصد بالتعزي : التسلي عن كل

(١) السابق ، ص ٧٦٦-٧٦٧ .

(٢) السابق ، ص ٧٦٢ ، الراية : ما ارتفع من الأرض .

(٣) السابق ، ص ٧٦٦ .

مكروه^(١) ، ثم اقتصر استعماله على الصبر في كارثة الموت ، وأن يرضى من فقد عزيزاً بما فاجأه القدر.

وقد اعتاد الناس على أن يذعنوا إذعائاً كاملاً للموت ، ولهذا يتجهون إلى العزاء ليفكوا قيود الخوف عن أنفسهم " فهم مشدودون نحو الموت ، ولكن أمور العيش والحياة تصرفهم عنه حتى إذا ما فاجأهم بالعصف بالأحباب والمعارف راحوا يتذكرون الموت واقتداره عليهم سواء كانوا صغاراً أم كباراً ، أقوياء أم ضعافاً سعداء أم أشقياء"^(٢).

أما الشعراء فكان عزاءهم أجمل العزاء وأحسنه لأنهم أكثر الناس رهافة في الإحساس وأقربهم إلى التأمل وأخذ العبر والمواعظ ، كما أنهم أكثر من يشعر بما يدور حولهم وأصدق في وصفه وتفسيره.

وقد استمد الشعراء ألوان العزاء من مظاهر البيئة التي عاشوا فيها ، فقد يستمدون ألوانهم من مظاهر الحياة الإنسانية وموت الناس وزوال الممالك والدول العظيمة ، كما يستمدون ألوانهم من مظاهر الطبيعة الحيوانية أو الصحراوية .

١ - نماذج العزاء في مظاهر الحياة الإنسانية :

استمد شعراء الرثاء ألوان عزائهم من موت العظماء من الناس كالمملوك والأمراء وذوي الشأن العظيم من الناس في هذه الحياة ، وزوال الممالك والدول العظيمة. ويلاحظ أن الشعراء الذين كانوا يعزون أنفسهم بمثل استرجاع هذه الصور هم أولئك الذين عاشوا بالقرب من بيئات متحضرة أو شبه متحضرة مثل

(١) شعر الرثاء العربي، د. عبد الرشيد سالم ، ص ٨٩.

(٢) السابق ، ص ٩٠.

علقة الحميري الذي عزي نفسه بذكر الأطلال والقصور التي خلفها ملوك حمير ،
وأراد الحميري إعطاء صورة عامة عن النعيم الذي عاشه الملوك والسلاطين ثم
التذكير بنوبات الدهر التي لن يسلم منها أحد ، وقد نجح علقمة في تسخير
مظاهر الممالك الزائلة لتعزية نفسه وغيره من الناس عن ما يفعله الدهر الذي ليس
له دافع :

والموت ما ليس له دافع إذا حميم عن حميم دفع
لو كان حي مفلتاً حينه أفلت منه في الجبال الصدع
أو ملك الأقوال ذو فائش كان مهيباً جائراً ما صنع
أو تبع أسعد في ملكه لا يتبع العالم بل يتبع
ومثلهم في حمير لم يكن كمثلهم وال ولا متبع^(١)

فهو هنا " يتأمل حياة الملوك الذين شيدوا القصور وعمروا الجنان ، وأقاموا
الحصون والأسوار ، وذاع صيتهم وامتألت قلوب الناس رهبة منهم وإجلالاً لهم
ومع ذلك أفناهم الدهر وجعلهم خيراً مجرداً فامتألت القلوب خشية ورهبة من
الدهر حيناً واستسلاماً للقضاء والقدر حيناً آخر " ^(٢).

وكان شعراء الرثاء عند حديثهم عن الموت يقفون عند قصص هؤلاء الملوك
ليستشعروا عظمة الموت ويؤكدوا حقيقة الفناء واستحالة الخلود ، وكان بعض
منهم يتخذ من هذه القصص تسلية لنفسه ليقارن مصابه بمصاب غيره فيقف عند

(١) الجمهرة، ج ٢، ص ٧٢٦ ، الصدع : الوعل بين الصغير والكبير وقيل بين السمين والهزيل ، والحين : الهلاك ،
ومالك الأقوال : جمع قيل وهو الملك من ملوك حمير ، تبع : من ملوك حمير في اليمن .

(٢) رثاء الممالك والملوك في الشعر الجاهلي، عبد الخالق عيسى ، ص ٣١ .

الأمم الماضية التي شادت وعمرت وامتد نفوذها لكنها لم تنج من الدهر فأصبحت ماضياً سحيقاً ومن ذلك قول متمم بن نويرة :

وَعَشْنَا بِخَيْرٍ فِي الْحَيَاةِ وَقَبَلْنَا أَصَابَ الْمَنَايَا رَهْطَ كَسْرَى وَتُبَعَا
وَكُنَّا كُنْدَمَانِي جَدِيمَةَ حِقْبَةَ مِنَ الدَّهْرِ حَتَّى قِيلَ لَنْ يَتَّصِدَعَا^(١)

ويبدو أن الإنسان الجاهلي تأثر كثيراً بما سمعه عن هذه الممالك ولهذا كان حديثه مليئاً بالحكمة والوعظ ونفسه تفيض بالحزن فليس هناك عاصم من الموت .

فهذا علقمة الحميري ينظر إلى ما بعد هذه القصور والممالك ويتأمل في ما

آلت إليه :

نَنْظُرُ آثَارَهُمْ كَلَّمَا عَايَنَهَا النَّاطِرُ مَنَا سَجَع
تَعْرِفُ فِي آثَارِهِمْ أَنَّهُمْ أَرْبَابُ مُلْكٍ لَيْسَ بِالْمُبْتَدَع
تَشْهَدُ لِلْمَاضِينَ مَنَا بِمَا نَالُوا مِنَ الْمُلْكِ وَتَقْبِ الْقَلْع
هَلْ لِأُنَاسٍ مِثْلُ آثَارِهِمْ بِمَارِبِ ذَاتِ الْبِنَاءِ الْيَفَع
أَوْ مِثْلُ صِرَاحٍ وَمَا دُونَهَا مِمَّا بَنَتْ بَلْقَيْسُ أَوْ ذُو تَبَع^(٢)

فالحكمة راسخة ، أساسها التأمل والنظر في حياة الأمم السابقة التي أفناها الدهر ، ولم تنفعها قوة ولا جاه فسقطت عروشها وذهب نعيمها فتحدث الشاعر عنها بصوت فيه خشوع واستسلام لقوة الدهر وسطوته فذكر الملوك والممالك والتاريخ.

(١) الجمهرة ، ج ٢ ، ص ٧٥٢ .

(٢) السابق ، ص ٧٢٨ ، سجع : تكلم بكلام مسجوع ، القلع : جمع قلعة وهي الحصن الممتنع في جبل .

٢- نماذج العزاء في مظاهر الطبيعة :

يشيع هذا اللون عند أولئك الشعراء الذين عاشوا في بيئات بدوية أو شبه بدوية وخير من يمثل هذا اللون هو أبو ذؤيب الهذلي في قصة حمار الوحش والثور الوحشي.

فقد قدم أبو ذؤيب مشهدين رائعين عبر بهما عن رحلة الإنسان في الحياة ونهايته المحتومة ، حيث صور الحمار والثور وهما يحسان ويرقبان نهايتهما على يد الصائد (الموت) وهذا الإحساس جعلهما يعيشان في خوف وحسرة وقلق مثلما عاش الإنسان الجاهلي تماماً ، وفي لحظة حاسمة يخزان مصروعين ، ويموتان ميتة ذليلة .. يقول أبو ذؤيب يصف قوة الثور الوحشي واعتزازه بنفسه :

والدَّهْرُ لَا يَبْقَى عَلَى حَدَثَانِهِ شَبَّ أَفْزَتَهُ الْكِلَابُ مُرَوَّعٌ
وَيَلُودُ بِالْأَرْضِ إِذَا مَا شَفَّهُ قَطْرٌ وَرَاحَتُهُ بَلِيلٌ زَعَزَعُ^(١)

ويسرد أبو ذؤيب لحظات في حياة هذا الثور وتغلبه على المصاعب "الكلاب" ، لكنه سرعان ما يخز أمام الصياد فيقع فريسةً للموت كغيره من الأحياء :

فَبَدَا لَهُ رَبُّ الْكِلَابِ بِكَفِّهِ بِيضٌ رِقَاقٌ رِيْشُهُنَّ مُقَزَّعٌ
فَرَمَى لِيَنْقِذَ فَرَّهَا فَأَصَابَهُ سَهْمٌ فَأَنْفَذَ طَرْيَهُ الْمِنْرَعُ
فَكَبَا كَمَا يَكْبُو فَنِيقٌ تَارِزٌ بِالْحَبْتِ إِلَّا أَنَّهُ هُوَ أَبْرَعُ^(٢)

(١) الجمهرة، ج ٢ ، ص ٦٩١-٦٩٢ ، وراحتة بليل : الريح الباردة ، يلود : يأوي ، الأَرْضَى : شجر ، شَفَّهُ : أصابه، وزعزع : ريح شديدة تحرك كل شيء .

(٢) السابق ، ص ٦٩٤ ، بيض : سهام نصالهن البيضاء والبريق ، ريشهن مقزع : منتف من كثرة ما رمي به ، فَرَّهَا: ما فر منها أو ولدها ، وطرتاه : جانباه ، المترع : السهم ، كبا : عثر ، الفنيق : الفحل من الإبل ، والحبث : المطمئن من الأرض .

إنه نموذج رائع من نماذج العزاء بمظاهر الطبيعة الحية ، فتركيز الشاعر في البداية على قوة هذا الثور وحرصه على الحياة يماثل حرص الإنسان على الحياة واعتقاده أنه لن يموت .

كما أن تفصيل أبي ذؤيب للحظات موت هذا الثور بعد أن أصابته السهام يماثل ضعف الإنسان أمام سهام المنون وهو توظيف رائع لم يشر إليه الشاعر صراحة لكنه أراد نقل الصورة كاملة ليقول في النهاية إن المصير لكل حي هو الفناء.

ولم يكتف أبو ذؤيب بنموذج واحد بل ذكر نموذجين متشابهين في البداية والنهاية فالصورة الثانية لحمار وحشي يفخر بنفسه وقوته وبأنته اللاتي لا يتوانين عن اللحاق به أنى ذهب :

والدَّهْرُ لَا يَبْقَى عَلَى حَدَثَانِهِ جَوْنَ السَّرَاةِ لَهُ جَدَائِدُ أَرْبَعُ
أَكَلَ الْجَمِيمِ وَطَاوَعْتُهُ سَمَحَجٌ مِثْلَ الْقَنَاءِ وَأَزَعَلْتُهُ الْأَمْرُعُ^(١)

إنه نموذج آخر من نماذج العزاء في مظاهر الحياة الحيوانية ، فهذا الحمار الوحشي نموذجاً لقوة القلب ورباطة الجأش والسيطرة والسيادة . لكن كيف ستكون النهاية يا ترى ؟ هل سيكون مآله مثل ذلك الثور ؟ لا يوجد شك في ذلك فقانون هذه الحياة واحد ولا بد لكل بداية من نهاية ..
يقول أبو ذؤيب يصف مصرع الحمار وأنته :

(١) السابق ، ص ٦٨٦ ، والجميم : النبت الذي طال ولم يتم ، والسَمَحَجُ : الأذن الطويلة الظهر ، وأزعلته : أنشطته ، والأمرع : جمع مكان مربع وهو المخصب .

فَشْرِبْنَ ثُمَّ سَمِعْنَ حِسًّا دُونَهُ شَرَفُ الْحِجَابِ وَرَيْبَ قَرَعٍ يُقْرَعُ^(١)
وَهَمَاهِمًا مِنْ قَانِصٍ مُتَلَطِّفٍ فِي كَفِّهِ جَشٌّ أَجَشُّ وَأَقْطَعُ^(٢)
فَرَمَى فَأَنْفَذَ مِنْ نُحُوصٍ عَائِطٍ سَهْمًا فَخَرَّ وَرَيْشُهُ مُتَصَمِّعُ^(٣)

نعم فقد وقع الحمار صيداً سهلاً للصيد الذي أنشب سهامه بين أضلع ذلك الحمار وأنته وينتهي المشهد ليؤكد أن النهاية دائماً هي الموت . وهكذا يكون أبو ذؤيب قد نجح في تعزية نفسه بعد وفاة أبنائه فلماذا الحزن والجميع راحلون ؟

الفراغ :

يترك الميت مهما كان قدره فراغاً في حياة أهله وذويه ، وكلما عظم قدر الميت في حياته كلما عظم ذلك الفراغ. وقد ركز شعراء الرثاء على هذا الجانب وبالغوا فيه أحياناً ، حيث خلعوا على موتاهم كثيراً من أوصاف الكرم والشجاعة والوفاء والحلم وغير ذلك من خلال الخير ، حتى اقترب الرثاء من المدح في هذا الجانب.

وقد لجأ شعراء المرثي إلى التنويه بمآثر الموتى الذين تركوا فراغاً كبيراً بعد موتهم في نفوس أولئك الشعراء الذين حاولوا الحديث عن تلك المناقب للتسلي عن الحزن والألم الذي يكابدونه جراء ذلك الفقد.

(١) السابق ص ٦٨٩ ، وشرف الحجاب : أي من أعلى مكان الماء ، وريب قرع : يعني الشك .

(٢) نفسه ، وهماهم الصوت الي لا يفهم ، والجش : القوس الغليظة ، وأجش : أي مصونة ، والأقطع : السهام .

(٣) السابق ، ص ٦٩٠ ، والنحوص : التي لم تحمل ، والعائط : العاقر ، والمتصمع : المتلصق بالدم .

فعندما يخصص محمد بن كعب الغنوي أكثر من نصف مرثيته للحديث عن
 مآثر أخيه أبي المغوار ، فإنه يحاول تسلية نفسه بتكرار تلك المناقب والخصال
 النبيلة التي تحلى بها أخوه في حياته ، ويتخذ الشاعر من تلك الخصال وسيلة
 للقضاء على الفراغ الذي ألم به بعد وفاة أخيه يقول :

لَقَدْ كَانَ أَمَّا حَلِمُهُ فَمُرُوحٌ عَلِيٌّ وَأَمَّا جَهْلُهُ فَعَزُوبٌ
 أَخِي ، مَا أَخِي ، لَا فَاحِشٌ عِنْدَ رِيَّةٍ وَلَا وَرَعٌ عِنْدَ اللَّقَاءِ هُبُوبٌ
 أَخِي كَانَ يَكْفِينِي وَكَانَ يُعِينُنِي عَلَى نَائِبَاتِ الدَّهْرِ حِينَ تُنُوبُ
 حَلِيمٌ إِذَا مَا سَوْرَةَ الْجَهْلِ أَطْلَقْتُ حَيٌّ إِذَا النَّفْسُ لِلْجُوجِ غَلُوبٌ^(١)

وواضح في هذه الأبيات مدى الألم الذي يحس به الشاعر بعد فقد أخيه ، بل إنه
 يعاني من فراغ شديد فلا أحد يعينه على مصائب الدهر مثل أخيه ، ولا أحد
 يكفيه إذا احتاج الآن. كما نلمس في قوله "مروحٌ عليٌّ" أن الشاعر كان فخوراً
 جداً بحلم أخيه أبي المغوار ، فهو لم يغضب منه وكان الجهل أبعد ما يكون عنه.
 ويبدو أن الشاعر أحس بغصة عميقة بعد وفاة أخيه ، وما من أحد يلومه
 على ذلك فأبو المغوار كان رجلاً نبيلاً فارساً استحق كل تلك الصفات وكل ذلك
 العزاء وهو ما جعل الشاعر يفيض بما في صدره من الحب لأخيه فأخرج هذه الدرر
 الرائعة.

أما متمم بن نويرة فكان له شأن آخر في تأبين أخيه مالك ويكفيه إشادة
 عمر بن الخطاب رضي الله عنه بشعره حيث طلب منه أن يسمعه مرثيته في أخيه

(١) الجمهرة، ج ٢، ص ٧٠٢-٧٠٣، سورة الجهل : حدثه ، واللجوج : المتماذية .

وهي من أبرع قصائد العزاء ، ولها شهرة بين متذوقي الشعر العربي منذ العصر الإسلامي. وقد بدأت القصيدة بتأين مالك والتنويه بمناقبه العظيمة :

لَعْمَرِي وَمَا دَهْرِي بِتَأْيِينِ هَالِكٍ وَلَا جَزَعًا مِمَّا أَصَابَ فَأَوْجَعَا
لَقَدْ غَيَّبَ الْمِنْهَالُ تَحْتَ رِدَائِهِ فَتَى غَيْرَ مِبْطَانَ الْعَشِيَاتِ أُرْوَعَا
وَلَا بَرَمًا تُهْدِي النَّسَاءُ لِعُرْسِهِ إِذَا الْقَشْعُ مِنْ غَيْمِ الشِّتَاءِ تَقَعَّقَا^(١)
لَيْبٌ أَعَانَ اللَّبَّ مِنْهُ سَمَاحَةٌ خَصِيبٌ إِذَا مَا رَاكِبُ الْجَدْبِ أَوْضَعَا^(٢)
أَغْرٌ كَنْصَلِ السِّيفِ يَهْتَرُ لِلنَّدَى إِذَا لَمْ تَجِدْ عِنْدَ امْرِئِ السُّوءِ مَطْمَعَا^(٣)

ويستمر الشاعر في مدح أخيه وكأنه يتلذذ بذكر هذه الصفات التي يسليه ذكرها عن الفراغ الذي أحدثه فقد مالك فجاء تأيينه رائعاً معبراً عما يحسه في داخله من مشاعر كما يعبر عن أخوة صادقة نابعة من قلب هذا الشاعر النبيل. مدح متمم مالكا بأبيات تشكل ثلثي القصيدة ذكر خلالها جميع صفات مالك ومناقبه فهو نصير الصديق من الخصم اللدود ولن يضيع صديق في حضرة مالك الذي لا يتفحش في كلامه ولا يخرج عن وقاره وأدبه فأخلاقه أخلاق سراًة القوم ، كما أنه إن شبت الحرب صادقاً في لقاء الأعداء ، وفي السلم هو السيد الكريم.

(١) السابق ص ٧٤٧ ، تقعقا : أي ييس وصلب من شدة البرد .

(٢) نفسه ، واللييب : العاقل ، واللب : العقل ، والسماحة : الجود ، والخصيب : الرحب السهل السخي ، وأوضع أسرع.

(٣) نفسه ، والأغر : كريم الأفعال واضحها .

ولم يذهب الأعمشى بعيداً عن الغنوي ومتمم بن نويرة فقد أخذ من مدح أخيه المنتشر وسيلة للتسلي عن ما حل به من فراغ وتستولي أبيات التأين على معظم القصيدة ابتداء من البيت الخامس :

إِنَّ الَّذِي جِئْتَ مِنْ تَثْلِيثِ تَنْدُبِهِ مِنْهُ السَّمَا حُ وَمِنْهُ الْجُودُ وَالْغَيْرُ
تَنْعَى امْرَأً لَا تَغِبُ الْحَي جَفْنَتُهُ إِذَا الْكُوكِبُ خَوَى نَوْءَهَا الْمَطْرُ
عَلَيْهِ أَوْلُ زَادِ الْقَوْمِ قَدْ عَلِمُوا ثُمَّ الْمَطِي إِذَا مَا أَرْمَلُوا جَزُرُ
أَخُو رَغَائِبَ يُعْطِيهَا وَيُسْأَلُهَا يَا بِي الظَّلَامَةَ مِنْهُ التَّوْفَلُ الزَّفْرُ (١)

ولا ينفك الشاعر من تأين أخيه حتى نهاية القصيدة ، وواضح أنه يحاول تسلية نفسه ومجاهمة الفراغ الذي حل به بذكر مآثر ومناقب أخيه ، وهذه الظاهرة واضحة عند شعراء العصر الجاهلي والشعراء المخضرمين حيث تخنقهم العبرة عند تذكر أيامهم مع موتاهم فيهربون من ذلك إلى الحديث عن مناقب الميت وصفاته الحسنة.

ويبدو أن مالك بن الريب عندما حانت وفاته لجأ إلى هذا الأسلوب ليسلي نفسه ويواجه الفراغ الذي ألم به بعد أن يتقن من قرب ساعته ، ولكون الشاعر في هذه الحالة هو نفسه المرثي فقد كان الحديث مؤثراً جداً وكأن الشاعر يستعرض شريط حياته وكيف أنه عاش فارساً وجاهد مع إخوانه المجاهدين ، كما يفخر مالك بهدايته وعودته إلى دائرة الحق والخير بعد أن كان فاتكاً لصاً :

(١) الجمهرة، ج ٢ ، ص ٧١٥ ، والغير : التغيير ، وتغب : أي أن يأتي يوم بعد يوم ، والجفنة : القطعة ، وخوى : إذا لم يمطر ، ونوؤها : النور سقوط نجم من المنازل في المغرب مع الفجر وطلوع رقيه في المشرق ، وأرملوا : نفذ زادهم ، والمطي جمع مطية وهي الناقة ، وجزُرُ : الناقة التي تنحر ، والرغائب : العطايا الكثيرة ، والتوفل : الكثير العطاء ، والزفر : السيد .

ألم ترني بعث الضلالة بأهدى
وقد كنت عطفاً إذا الخيل أدبرت
وقد كنت محموداً لدى الزاد والقرى
وقد كنت صباراً على القرن في الوغى
وأصبحت في جيش ابن عفان غازياً
سريعاً لدى الهيجا إلى من دعانيا
وعن شتمي ابن العم والجار وانيا
ثقيلاً على الأعداء غضباً لسانيا^(١)

وحين نتأمل هذه الأبيات التي يفخر الشاعر فيها بنفسه وبفروسيته وشدة بأسه في المعارك وكرمه وحلمه وفصاحة لسانه.. نجد أن الشاعر عاش لحظات مؤلمة جداً فقد كان أسيراً لفراع قاتل كاد أن يقتله قبل أن يموت ، ولهذا لجأ إلى تسليته نفسه بهذا الفخر ليحاول نسيان مرضه وألمه وحزنه. وكما واجه الشعراء الفراغ المميت يواجه أبو زيد الطائي لحظات مؤلمة بعد فراغ ابن أخته اللجلاج ، ولهذا يلجأ كما لجأ غيره من الشعراء إلى تسليته نفسه بالحديث عن مآثر الفقيه وكيف أنه كان كالليث في الشجاعة والإقدام ويسرد قصته مع رجل استغاثه ففرج عنه كربته ، وأنقذه وطعن عدوه :

رُبَّ مُسْتَلْحِمٍ عَلَيْهِ ظِلَالُ الْمَوْتِ
ثُمَّ أَنْقَذَتْهُ وَنَفَسَتْ عَنْهُ
بِحُسَامٍ أَوْ زُورَةٍ مِنْ نَحِيضٍ
فَلَوَتْ خَيْلَهُ عَلَيْهِ وَهَابُوا
وَتِ لَهْفَانَ جَاهِدَ مَجْهُودٍ
بِغَمُوسٍ أَوْ ضَرْبَةٍ أُخْدُودٍ
ذَاتَ رَيْبٍ عَلَى الشُّجَاعِ النَّجِيدِ
لَيْثٌ غَابَ مُقَنَّعًا فِي الْحَدِيدِ^(٢)

(١) السابق ، ص ٧٦٠-٧٦٣ ، والعطاف : أي يعطف إذا انهزمت الخيل فأكر على العدو ، والهيجاء : الحرب ، وواتيا: بطيئاً ، والقرن : الكفة والنظير في الشجاعة والحرب ، والعضب: السيف القاطع.

(٢) السابق ، ص ٧٣٣ ، ومستلحم : أي في ملحمة القتال ، عليه ظلال الموت : أي أشرف على الموت ، وجاهد : لا يدع جهداً ، وجهود : بلغت به المشقة غايتها ، والغموس : الطعنة التي أنفذت في اللحم ، والنحيز : الدمع ، والنجيد : الشجاع ، والريب : الشك ، ولوت خيله : عطفت وعرجت .

وقد أراد الطائي من هذه القصة التنويه بمآثر اللجلاج وفروسيته ونجدته للمظلوم ، ويتضح ذلك من وصفه له بأنه "ليث غاب" " الشجاع النجيد" ، وحاول أبو زبيد تسلية نفسه وطرده الفراغ الذي أحدثه فقد اللجلاج فراح يسلي نفسه بتذكيرها بأنه عاش فارساً وسيظل يفتخر به ولن ينساه مهما طال به الزمن.

وهكذا نجد أن الإنسان الجاهلي عانى كثيراً من الموت وكانت له وقفات كثيرة معه إلا أنه استسلم له بقلق وحيرة، حيث لا إيمان يعيشه ولا ضابط يضبطه ، فشرب كأس الموت الذي طاله في كل مكان فأصبح يبالغ في تصوير هذه الفاجعة التي طالت أهله وذويه فتألم وتحسر ثم أخذ بسلاح الصبر الذي لا يملك سواه ، وأبدى احتمالته وتجلده وأظهر قوته على هذه الطبيعة فألت به إلى البكاء والانهيار.

وكثيراً ما يتحول الرثاء إلى عزاء فأصبح الشعراء يبحثون عن مشكلة الموت والحياة بدلاً من النظر إلى الموت نظرة عابرة واتجهوا إلى النظرة التحليلية في حقيقة الحياة وحقيقة الموت فأخذوا يصورون زوال مظاهر الحياة الإنسانية القوية بموت العظماء وزوال الدول والممالك وجعلوا الطبيعة تفسر الموت الذي لا مفر منه .

الفصل الثالث

الوحدة في قصيدة الرثاء

المطلع :

- . المقدمة الطللية في شعر الرثاء .
- . المقدمة الغزلية في شعر الرثاء .

الوحدة الفنية في شعر الرثاء :

- . وحدة المشاعر .
- . ترابط المعاني .

الخروج الفني إلى موضوعات جانبية :

- الخروج إلى الحكمة .
- الخروج إلى قصة الحيوان .
- الخروج إلى الحديث مع المرأة .
- خاتمة المرثية .

الرثاء فنٌ له خصائص تميزه عن غيره من أغراض الشعر العربي ، فهو يمثل موقف الشاعر إزاء مصيبة ألت به ، ولهذا كانت قصائد الرثاء أصدق القصائد العربية وأشدها عاطفة. ورغم ما قاله النقاد القدامى والمحدثون عن أغراض الشعر وجعلهم الرثاء تابعاً للمدح أو فرعاً منه فإننا نرى أن الرثاء فن مستقل تماماً ، مستقل في الباعث والهدف والتقاليد.

حيث إن النظر إلى الرثاء بأنه تابع للمدح أو هو مدح للميت "نظرة تغفل العنصر الوجداني إغفالاً واضحاً ، وتنسى الجو النفسي المسيطر على الرائي ، وهو جو بعيد كل البعد عن جو المدح" ^(١) ويترتب على النظر إلى الرثاء على أنه فن مستقل أمور أهمها يتعلق بالوحدة الموضوعية للقصيدة التي قيلت في الرثاء ، تلك الوحدة التي أنكرها عدد من النقاد المحدثين وشككوا في إمكانية تحقيقها.

فالدكتور محمد مندور يرى أن " الناظر إلى الشعر العربي القديم لا يلبث أن يلاحظ أن وحدة القصيدة لم تكن تتمثل إلا في اتحاد الوزن والقافية ، وأما الغرض والموضوع فقلما نراه موحداً في القصيدة العربية القديمة ، وهكذا تكون القصيدة العربية ذات الأغراض المتباينة المتتابعة .

(١) شعر الرثاء في العصر الجاهلي: د. مصطفى الشورى ، ١٩٨٣م ، الدار الجامعية للطباعة والنشر، ص ٢٠٩.

وأصبحت هذه الظاهرة تقليداً شعرياً عند العرب"^(١). والدكتور مندور لا ينفي هنا تحقق الوحدة الموضوعية في القصائد ذات الغرض الواحد مثل قصائد الرثاء ، وإنما يؤكد عدم وجود مثل تلك الوحدة في القصيدة ذات الأغراض المتعددة كالمعلقات والقصائد التي لا يربطها موضوع واحد.

ويؤكد هذا الدكتور شوقي ضيف حيث حدد أبعاد تلك القصائد التي لا تتوفر فيها الوحدة وهي التي وصفها بأنها " متحف لموضوعات مختلفة لا تربط بينها أي رابطة قريبة ، فالشاعر يبدوها بوصف الأطلال والديار ، والنسيب ثم يستطرد إلى وصف الصحراء وحيوانها الأليف ، والوحشي حتى إذا فرغ من هذا الوصف خرج إلى الغرض الأساسي لقصيدته من الفخر ، أو المدح ، أو الهجاء ، أو الاعتذار ، والرثاء ، وربما ختمها بالحكم والأمثال"^(٢).

ونستخلص من هذا أن القصائد التي لم تأت على هذا الشكل التقليدي للقصيدة الجاهلية فلم تبدأ بالوقوف على الأطلال ، أو النسيب ولم يظهر فيها وصف للصحراء وحيوانها ولم تختم بالحكم والأمثال تعد خارجة عن ذلك الحكم ، ويمكن القول إن الوحدة

(١) الشعر المصري بعد شوقي : د. محمد مندور، القاهرة، مطبعة النهضة ، ص ١٩-٢٠.

(٢) في النقد الأدبي : د. شوقي ضيف ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٧م، الطبعة الخامسة ، ص ١٥٤.

الموضوعية متحققة فيها حيث لا تعالج إلا غرضاً واحداً ، ومن بين هذه القصائد قصائد الرثاء .

أما ما يطلق عليه الوحدة العضوية والتي جاءت آراء النقاد شبه مجمعة على عدم تحققها في الشعر القديم فإن نفيها عن قصائد الرثاء يحتاج إلى معرفة المقصود بها ، فإذا كان المقصود بالوحدة العضوية في القصيدة كما يقول الدكتور محمد غنيمي هلال هو "وحدة الموضوع ووحدة الشاعر التي يثيرها الموضوع وما يستلزم ذلك في ترتيب الصور والأفكار ترتيباً تتقدم القصيدة شيئاً فشيئاً حتى تنتهي إلى خاتمة يستلزمها ترتيب الأفكار والصور ، على أن تكون أجزاء القصيدة كالبنية الحية ، لكل جزء وظيفته فيها ، ويؤدي بعضها إلى بعض عن طريق التسلسل في التفكير والمشاعر"^(١) فإن ذلك التعريف بقدر ما يحاول إنكار الوحدة العضوية في الشعر الجاهلي بعامه ، بقدر ما يثبت توفر تلك الوحدة في القصائد ذات الغرض الواحد كقصائد الرثاء.

فوحدة الموضوع واضحة وجلية في المراثي فهي لا تكاد تخرج عن بكاء الميت وتأبينه ، كما أن وحدة الشاعر متوفرة في جميع قصائد الرثاء لأنها تظهر أكثر ما تظهر في القصائد ذات الموضوع الواحد.

(١) النقد الأدبي الحديث : محمد غنيمي هلال ، دار نهضة مصر ، ١٩٧٣م ، ص ٣٩٥.

وبهذا نرى أن قصيدة الرثاء حققت أبعاد الوحدة العضوية وهي وحدة المشاعر ووحدة الموضوع والغرض ، وسنحاول في هذا الفصل دراسة القصائد السبع للوقوف على تلك الوحدة لاكتشاف أبعادها بعد أن تدرس أجزاء تلك القصائد ابتداءً بالمطلع وانتهاءً بالخاتمة.

المطلع :

انصرفت عناية الشعراء منذ القدم إلى الاهتمام بمطالع قصائدهم لأنها أول ما يفاجئ السامع ، فلا بد أن يكون لها وقعٌ حسن ، وقد لاحظ الشعراء مناسبة المطلع لموضوع القصيدة ، "فإذا كان المقام مقام حزن كان الأولى بالمطلع أن ينبئ بذلك من أول بيت ، وإذا كان المقام مقام تهنئة أو مديح كرهوا الابتداء بما يتشائم به"^(١).

وكثيراً ما تأتي مطالع قصائد الرثاء في الشعر الجاهلي حزينة تصور الفاجعة التي ألمت بالشاعر ، ومع أن كثيراً من تلك المطالع كانت غزلية إلا أنها في واقع الأمر تصوير للواقع المرير الذي يعيشه الشاعر حين يرثي ابنه أو أخاه أو حتى نفسه.

(١) الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه: د. يحيى الجبروري، مؤسسة الرسالة، الطبعة السادسة، ١٤١٤هـ، ص ٢٤٣.

ويلاحظ في قصائد الرثاء أنها تبدأ بمقدمة تدعو إلى الحكمة والتفكير في الأيام وصروف الزمان ، وقد تطول تلك المقدمة وقد تقصر من قصيدة إلى أخرى ، إلا أنها بوجه عام لا تخرج عن كونها مقدمات تمهد لما يريد الشاعر قوله عمّا ألم به من الحزن بعد فقد من أحب.

المقدمة الطللية في شعر الرثاء :

تعد المقدمة الطللية أشهر مقدمة عرفها الشاعر الجاهلي ، وهي من أوسع مقدماته انتشاراً ، وقد وجدت في نفوس الشعراء الجاهليين هوىً شديداً لارتباطها ببيئتهم المادية وطبيعة حياتهم الاجتماعية وأخذت تلك المقدمة منذ العصر الجاهلي شكلاً تقليدياً ثابتاً ظهر في أكثر القصائد الطويلة ، كما أنها "ظلت مسيطرة على الشعر العربي فترة تاريخية حتى بعد أن أعلن أبو نواس ثورته الفنية المشهورة عليها بعد أكثر من ثلاثة قرون ، هي عمر القصيدة منذ ظهورها مكتملة ناضجة في عصر حرب البسوس حتى القرن الثاني الذي ظهر فيه أبو نواس"^(١).

والصورة العامة للمقدمة الطللية صورة طبيعية بسيطة ، ترتبط بالبيئة الطبيعية التي ظهرت فيها فهي "تدور عادة حول

(١) المصدر السابق نفسه.

الحديث عن أطلال ديار الحبيبة الراحلة التي عفت وأقفرت بعد رحيلها ، وما يراه الشاعر فيها من آثار الحياة الماضية التي كانت تدب فيها أيام أن كانت أهلة بأصحابها ، قبل أن تتحول بعدهم إلى مجرد أطلال مقفرة موحشة " وفي أثناء ذلك يتذكر الشاعر صاحبه البعيدة النائبة"^(١).

ومن القصائد التي بدأت بالوقوف على الأطلال في شعر الرثاء ، قصيدة مالك بن الربيع التميمي التي يرثي فيها نفسه ومطلعها قوله :

ألا ليت شعري هل أبيتنَّ ليلَةً بجنب الغضا أُرْجِي القلاصَ التَّواجيا
فليت الغضا لم يقطعِ الركبُ عَرْضَهُ ولَيْتَ الغَضَى ماشى الرِّكابَ لِيَاليا
لقد كانَ في أهلِ الغضا لو دنا الغَضَى مزارًا ولكنَّ الغَضَى ليسَ دانيا^(٢)

إن ابتداء قصيدة الرثاء بمقدمة طللية وسيلة ابتدعها الشعراء للهروب من واقعهم المؤلم والحزين ، فهم يريدون أن يتسلوا بذكر أيام الصبا وما رافقها من الحب والغزل والذكريات الجميلة البريئة ، لينسوا ما يقاسونه من الآلام والأوجاع .

(١) مقدمة الأطلال في القصيدة الجاهلية، مجلة المجلة ، العدد ١٠٠ ، أبريل ١٩٦٥م، ص ٤٣.

(٢) الجمهرة ، ج ٢ ، ص ٧٥٩-٧٦٠ . والركاب: الإبل التي تحمل القوم .

فمالكُ بن الريب عندما أحس بقرب أجله بدأ يستذكر أيامه الخوالي حين كان يبيت "بجنب الغضى" يجلس هنيئاً أمام ذلك الجمر لا يعكر صفوه شيء ولا يفكر سوى في نياقه وكيف يسوقها إلى مرعى خصب ، ثم يعود إلى واقعه ويقول إن ذلك المكان بعيد ولو كان قريباً لما منعه شيء من زيارته ، ورغم أن الشاعر يعلم أنه قريب من الموت إلا أن ذلك لم يجعله يجزع أو يلوم ، بل إنه استنكف أن يجزع من الموت الذي لا يليق به وبرجولته فمضى يتغنى بآلامه وأشواقه إلى دياره.

إن انشغال الشاعر بالحنين إلى موطنه وأهله وتأكيداته على ذلك منذ البيت الأول في القصيدة تعبيرٌ عن كراهيته لمغادرة الحياة ، حيث لم يكن في حسبانها أن يغادرها على هذا النحو السريع. وربما كان "كتمان الشاعر لجزعه من الموت الذي اتخذ صورة الحنين إلى بلاده وأهله الذين لا سبيل إلى الوصول إليهم هو أحد الأسرار وراء تأثير هذه القصيدة الرائعة في نفوسنا"^(١).

ومن هنا كان الطلل محوراً للتصوير النفسي والواقعي في آن واحد ، " فالطلل واقعٌ عند الجاهليين يستطيع الشاعر من خلاله أن

(١) في الشعر الإسلامي والأموي: د. إبراهيم عوض، مكتبة زهراء الشرق، ١٤١٩هـ - ١٩٩٩م، القاهرة، ص ٢٣.

يسقط عليه أحاسيسه الخاصة أو يسترجع عبرة ذكريات حبه
الماضية"^(١).

الوحدة الفنية في شعر الرثاء :

تمتاز قصائد الرثاء خاصة بوحدة الموضوع فجميع شعر هذا
الغرض يدور حول موضوع واحد هو الرثاء وما يتصل به من
بكاء وندب على الميت أو تأبين له.

ولهذا تعد المراثي من أكثر القصائد الجاهلية تماسكاً وأشدها
وحدة ، ويعود ذلك إلى ارتباط هذا الغرض بنفسية الشاعر
ارتباطاً وثيقاً. فعادة ما يكون المرثي ابناً أو أخاً أو صديقاً وهو
ما يدعو الشاعر إلى الإخلاص له والصدق في تأبينه والحرص على
عدم الخروج عن هذا الموضوع ، كما أن ابتعاد الشاعر عن
المؤثرات الخارجية كأجواء الاحتفالات والأسواق التي كانت
تلقى فيها قصائد المدح والهجاء والفخر جعل الشاعر يركز على
غرض واحد هو الرثاء دون الاستطراد إلى موضوعات أخرى
كالغزل ونحوه بل يتجه الشاعر إلى محاولة استيعاب همومه
وأحزانه ، فهو لا يخضع إلا لمشاعر الحزن والألم ، فجوارحه
موجهة نحو المأساة التي يعيشها ، وبما أنه صادق مع نفسه فلا

(١) المصدر السابق ، ص ٢٤.

بد أن تترايط قصيدته وتترتب أفكاره وصوره وتتوحد مشاعره
الحزينة تجاه من يرثيه .

إن الترابط الذي نلمسه في قصائد الرثاء يوجد سمات غالبية
على جميع القصائد نجملها فيما يلي :

١- وحدة المشاعر :

يحرص الشاعر حين يقول قصيدة في الرثاء أن لا تتغير
مشاعره منذ أول بيت في القصيدة وحتى آخرها ، أو لنقل إنه
يُساق إلى ذلك أحياناً فالموقف يفرض عليه أن تكون مشاعره
تجاه من يرثيه حزينة مؤلمة ، ولهذا لا نتوقع أن يخرج شاعر في
منتصف القصيدة ليذم المرثي مثلاً أو يذكر بعضاً من صفاته
السيئة فالموقف لا يحتمل ذلك أبداً.

بل إن كثيراً من الشعراء يحرصون على أن لا يُذكر في
القصيدة ما يلمح إلى عيب في المرثي ، أو ذكر عبارة يفهم
منها أن هناك نقصاً في الفقيده ، ومن هنا نجد تشابهاً كبيراً بين
الرثاء والمدح مع اختلاف الباعث والموقف بين الغرضين.

ونلاحظ في قصائد الرثاء التي بين أيدينا مشاعر واحدة لا
تكاد تختلف في جميع أجزاء القصيدة.

فمحمد بن كعب الغنوي بدأ مرثيته بنظرته وفلسفته لهذا الكون وخاصة نظرتة إلى الموت من خلال الحوار الذي بناه مع "ابنة العبسي" وإذا ما استعرضنا القصيدة كاملة وجدنا أن قضية الحياة والموت وصروف الدهر واضحة في كل بيت من أبيات المرثية .

كما أن مشاعر الحزن والألم التي ذكرها في أول القصيدة تتكرر في معظم الأبيات ، وغلبت أيضاً مشاعر الحب للأخ الفقيد على القصيدة وقد بدأ في التصريح بهذه المشاعر من قوله :

لَقَدْ كَانَ أَمَّا حَلِمُهُ فَمَرُوحٌ عَلِيٌّ وَأَمَّا جِهْلُهُ فَعَزُوبٌ^(١)
ويتكرر نفس الشعور عند الأعشى الباهلي حيث بدأ قصيدته بالخبر الذي وردة عن مقتل أخيه ، وصور المنية بكافة ألوانها وصورها ووقع هذا الخطب على النفس :

إِنِّي أَتَنِي لِسَانٌ لَا أُسْرُ بِهَا مِنْ عَلْوٍ لَا كَذِبٌ فِيهَا وَلَا سَخْرُ
فَبِتُّ مَكْتَبًا حَرَّانَ أَنْدَبُهُ وَكُنْتُ أَحْذَرُهُ لَوْ يَنْفَعُ الْحَذْرُ^(٢)
فهذا الخبر قد قض مضجعه وهو شعور يتكرر في معظم أبيات القصيدة فلا يلبث الشاعر إلا أن يعود ليؤكد أن مصيبته بفقده

(١) الجمهرة ، ج٢ ، ص٧٠٢ .

(٢) السابق ، ص٧١٤ ، وعلو: المكان العالي ، ولا سخر : أي لا أقول ذلك سخريه ، والحزان : الحزين .

أخيه كبيرة بل يؤكد هذا الشعور حين يتوعد قاتلي أخيه بأشد العقاب :

إِنْ تَقْتُلُوهُ فَقَدْ يَسِي نِسَاءَكُمْ وَقَدْ تَكُونُ لَهُ الْمِعْلَاءُ وَالْحَطَرُ
فَإِذْ سَلَكَتَ سَبِيلًا كُنْتَ تَسْلُكُهَا فَاهْبِ فَلَإِيُعِدَنَّكَ اللَّهُ مُنْتَشِرًا^(١)

وفي البيت الأخير هذا تأكيد لالتزام الشاعر بمشاعره تجاه أخيه وهو ما بدأ به قصيدته.

وهذا علقمة الحميري يبدأ قصيدته بمشاعر حزينة يائسة :

لِكُلِّ جَنْبٍ مَا احْتَنَى مُضْطَجَعٌ وَالْمَوْتُ لَا يَنْفَعُ مَعَهُ الْجَزَعُ
وَالنَّفْسُ لَا يَجْزَنُكَ إِتْلَافُهَا لَيْسَ لَهَا مِنْ يَوْمِهَا مُرْتَجِعٌ^(٢)

هذه المشاعر لا تكاد تغيب في كل أجزاء القصيدة ، إنها وحدة داخلية لا يحس بها إلا من يتأمل في جو القصيدة الحزين ليشعر أن الشاعر بالفعل لا يكاد يبعد عن مشاعر الهلاك والفناء حتى يعاود الحديث عنها مجدداً :

فَكَيْفَ لَا أَبْكِيهِمْ دَائِبًا وَكَيْفَ لَا يُذْهِبُ نَفْسِي الْهَلَعُ^(٣)

إن القصيدة بكاملها لا تخرج عن فكرة واحدة وغرض واحد هو رثاء ملوك حمير وممالكهم الزائلة ، وقد سخر الشاعر لهذا

(١) السابق ، ص ٧٢٠-٧٢١ ، والمعلاة : كسب الشرف ، والخطر : الشرف .

(٢) السابق ، ص ٧٢٥ .

(٣) السابق ، ص ٧٢٧ ، والهلع : شدة الجزع وشدة الحرص على الشيء في غيره .

الغرض عدداً من المواقف التي يسوقها ليدلل على فكرة مصيرية واحدة هي حتمية الموت وأن نهاية كل شيء هي الفناء والعدم .
ولا يفوتني أن أشير هنا إلى قول الشاعر عن ملوك حمير :
صَارُوا إِلَى اللَّهِ بِأَعْمَالِهِمْ يَجْزِي الَّذِي خَانَ وَمَنْ أَتَزَعُ^(١)

حيث يوضح هذا البيت فكرة لا تتفق مع بقية أبيات القصيدة التي تتحدث عن الموت والهلاك والدهر :

إِنْ خَرَّقَ الدَّهْرُ لَنَا جَانِباً سَدَّ الَّذِي خَرَّقَهُ أَوْ رَقَعَ^(٢)

فذلك الشعور الإيحائي يولد لدينا الشك في نسبة هذا البيت إلى شاعر جاهلي أو على الأقل إلى قصيدة قيلت في الجاهلية. إن هذا الشعور لا يمكن أن يتفق مع نسق القصيدة التي تناقش قضية الموت والفناء والعدم ، ويسير الشاعر فيها كلها تحت جناح الحزن واليأس من أن يفلت أي إنسان من الموت الذي لا حياة بعده.

وقد أكد هذا الشك لديّ ما يلاحظ من تخبط الرواة في

رواية البيت السابق له وهو قوله :

اليَوْمَ يُجْزَوْنَ بِأَعْمَالِهِمْ كُلُّ امْرِئٍ بِحَصْدِ مَا قَدْ زَرَعَ^(٣)

حيث روي في إحدى النسخ :

(١) نفسه .

(٢) نفسه .

(٣) جمهرة أشعار العرب : تحقيق علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر ، القاهرة، ص ٥٧٨.

اليوم يُجزون بأعمالهم جزاء من كان ومن اتزع^(١)

ونلاحظ أن الشطر الأول يتكرر في بيتين متتاليين حسب

الرواية الثانية وهو ما يؤكد أن أحد هذين البيتين منحول .

وأعود إلى ما كنت ذكرته من أن في القصيدة وحدة لا

تخفى وهي لا تختلف في ذلك عن غيرها من القصائد الجاهلية التي

قيلت في باب الرثاء فهي تركز على غرض واحد وفكرة واحدة

ويجيم عليها شعور واحد.

وهو ما نجده أيضاً في مرثية أبي زبيد الطائي التي بدأها

بالحكمة والتأمل في مصير هذا الإنسان الذي لا يفتأ يعلل نفسه

بالرجاء والأمل وهو لا يعلم أنه عرضة للمنايا التي تشبه السهام

المنطلقة.

والشعور العام في القصيدة حزين يصل أحياناً إلى الشعور

باليأس والجزع إلا أنه في النهاية يعود إلى التأمل والتفكير في هذا

المصير المحتوم.

لقد حاول أبو زبيد أن يحافظ على مشاعر واحدة في كل

أجزاء القصيدة ، وقد وفق في ذلك إلى حد بعيد ، حيث اتخذ

من تفصيل قصة موت اللجلاج وسيلةً للحفاظ على هذه المشاعر

الحزينة ، بل إنه يتخذها سبباً في البكاء على هذا الفتى البريء

(١) السابق ، ص ٧٢٧.

الذي استغاث كثيراً لينقذه أحدٌ من الموت إلا أنه لم يجد أحداً
فأصبح مستلقياً في انتظار هجمة الموت.

ويستمر الشاعر في سرد هذه القصة الحزينة التي ساعدت
في الحفاظ على الشعور الحزين ، ثم ما يلبث أن يلتفت إلى ما
كان عليه ذلك الصغير من الشجاعة والإقدام مع صغر سنه ويسير
بنا قليلاً إلى مشاهد الحرب والنزال ثم يعود إلى الشعور الحزين
الذي بدأ به ليؤكد حزنه وفجيئته لفقد هذا الفتى الصغير :

إِن تَفْتَنِي فَلَمْ أَطِبْ عَنْكَ نَفْساً غَيْرَ أَنِّي أُمْنَى بِدَهْرِ كُنُودِ
كُلُّ عَامٍ كَأَنَّهُ طَالِبٌ وَتَمَّ ——— رَأَى إِلَيْنَا كَالثَائِرِ الْمُسْتَقِيدِ^(١)

وتكاد هذه الطريقة التي ابتدعها الشعراء في قصائد الرثاء
للحفاظ على شعور واحد تكون قاعدة يسير عليها كل من قال
قصيدة في الرثاء بعد ذلك . فهذا متمم بن نويرة يجود بقصيدة
حزينة تأخذ المستمع إلى أجواء حزينة جداً ولا عجب في ذلك
فهي مرآة لما كابده متمم من فقد أخيه مالك ، ولا تختلف
القصيدة عن سابقتها فهي تبدأ بشعور حزين على الميت ثم يسرد
الشاعر بعد ذلك صفات أخيه وما اشتهر به من الكرم والسماحة

(١) الجمهرة، ج ٢ ، ص ٧٤٣، و أمي : أبلي ، والكنود : الجحود الكفور للمودة ، والمستفيد : الذي يطلب القود من غيره ، والقود : هو القصاص .

ويتخذ من ذلك وسيلة لتوضيح مقدار الخسارة التي نالها من جراء فقد ذلك الأخ النبيل.

وقد أسرف متمم كثيراً في أبيات المدح هذه إلى حدٍ يخرج السامع أحياناً عن شعور الحزن الذي يصاحب أبيات الرثاء إلا أنه يتنبه لذلك فيعود ليحافظ على وحدة قصيدته ويلتفت التفاتة جميلة هي قوله :

تقولُ ابنةُ العمريِّ ما لك بعدما أراك قديماً ناعمَ الوجهِ أفرعاً
فقلتُ لها طولُ الأسي إذ سألتني ولوعةُ حزنٍ تتركُ الوجهَ أسفَعاً^(١)

ويتابع متمم بعد ذلك مشاعر الحزن على أخيه ويصف ما أصابه من الألم بأنه لو شعر به جبل سلمى العظيم في طيئ لتضعض من شدة ما ألم به. وفي ذلك تذكير للسامع بأن الخطب جليل والمصيبة عظيمة ، ويختتم متمم قصيدته بهجاء من تسبب في هلاك أخيه إلا أنه لا يخرج عن شعوره الحزين فلا يهجو إلا بأن يذكر قاتل أخيه بأنه لا بد ميت ولعله يلقي ما لقيه مالك . وفي ذلك نبيلٌ كبيرٌ اتصف به متمم الذي راعى الموقف فلم يذكر عن الأعداء غير ذلك ليحافظ على الشعور الذي تولد منذ بداية القصيدة وهو الشعور بالحزن والألم.

(١) السابق ، ص ٧٥٣.

وما قيل عن قصيدة متمم بن نويرة لا بد أن يقال عن
قصيدة مالك بن الربيع في رثاء نفسه ، فالمشاعر في القصيدة
واحدة والتعريض إلى المدح أو الفخر واحد والالتفات إلى الأهل
واحد أيضاً.

إلا أنني أرى أن وحدة المشاعر في قصيدة مالك بن الربيع
أكد من غيرها ، إنها قصيدة أشبه ما تكون بالسيرة الذاتية ،
ولهذا فقد فرض هذا الموضوع على القصيدة أن تكون ذات شعور
موحد فالقائل هو المرثي وهو المادح وهو الممدوح وهو الحزين
وهو أيضاً المحزون عليه .

ويمكننا أن نتساءل : ماذا يمكن أن يقول شخص يحتضر
عن نفسه وأي شعور يمكن أن يجيم على تلك القصيدة ؟ لاشك
أنه شعور حزين ، وأنها قصيدة من أولها إلى آخرها حزينة.
وأكرر هنا ما قلته سابقاً من أن قصائد الرثاء يفرض عليها
الغرض أن تكون ذات وحدة شعورية متماسكة ، بل إن المشاعر
الحزينة تعدت الشاعر لتصل إلى سيفه ورمحه وفرسه ، " وصورة
بكاء السيف والرمح والفرس صورة مؤثرة أيماً تأثير ، ومعبرة عن
هول مأساة الشاعر ، حين يخلع فيها الشاعر أحاسيسه الفياضة
على سيفه ورمحه حتى يتحول بهما إلى باكيين على فراقه وموته
لإحساسهما بما سيلحق بهما من تعطيل بعد وفاته ، ويشاركهما

البكاء والأسى فرسه الذي راح يسير نحو الماء يجر عنانه في
انكسار وحزن وذلة " (١)

لقد فرض الموقف على مالك أن لا يتحدث إلا عن
اللحظات الحزينة والمآسي التي واجهته في حياته ، بل إن القارئ
لتلك القصيدة ليشعر كثيراً بالشفقة على ذلك الشاعر الشقي
البائس وهو شعور نجح مالك في الحفاظ عليه في كل مقاطع
القصيدة .

نعم لقد أراد الشاعر أن يتحدث فقط عن المواقف الحزينة
منذ أن كان لصاً فاتكاً مشرداً إلى أن أصبح في خراسان التي
"غالت هامته" وحلت بها وفاته ، ونحن على ثقة أن حياة
الشاعر لم تكن كلها أحزان وشقاء كما أراد أن يشعرنا خلال
القصيدة ، بل إنه ذكر بعض اللحظات السعيدة حين كان يجلس
بجانب النار المتقدة في جمر الغضى يناجي المحبين .

وأياً كان فقد حافظ الشاعر على جو القصيدة الحزين ،
رغم تنقله من مشهد إلى آخر وأكد ذلك الشعور في آخر
القصيدة عند وصفه لمشهد الاحتضار وما ألم به من الغربة
والحزن وقرب الأجل .

(١) رمز الفقد في بناية مالك بن الربيع : محمد الطاروسي ، مكتبة زهراء الشرق ، القاهرة ، ١٩٩٨ م ص ٩٢

وليست وحدة المشاعر في شعر الرثاء خاصة بالقصائد غير المطولة فقصيدة أبي ذؤيب الهذلي لا تختلف عن غيرها مع اختلاف طريقة الشاعر في العرض عن غيره من شعراء المراثي .
فقد ابتدع أبو ذؤيب الهذلي طريقة خاصة به في الحفاظ على الشعور العام في القصيدة حيث لجأ إلى التعبير المجازي أو التمثيل بمشاهد توحى بذلك الشعور الحزين وربما لجأ إلى ذلك الأسلوب لمنع الملل والضجر لدى القارئ خلال القصيدة الطويلة.

الشعور الذي يواجهك في أول القصيدة شعور حزين مفعج ، وهو الشعور الذي تختتم به القصيدة مروراً بجميع المشاهد التي حافظت على ذلك الشعور حتى "ظلت القصيدة نفساً شعرياً واحداً متجانساً فيه المعجم اللغوي ، والمزاج واختيار الألوان والأصوات وفيه التداخل في كثافات الصور وفي درجات التعقيم والإضاءة"^(١).

وإذا فقد قصر أبو ذؤيب هذه القصيدة التي صاغها من ثمانية وستين بيتاً على الرثاء وحده وكانت الموضوعات التي ذكرها تشهد على ذلك الإحساس دون غيره.

(١) في التذوق الجمالي لعينية أبي ذؤيب الهذلي : د. محمد أبو حمدة ، دار عمار ، الأردن ، ص ١٠١ .

ولهذا نرى أنه لا فرق بين قصيدة طويلة وأخرى غير طويلة في شعر الرثاء فالكل لا بد أن يشتمل على شعور واحد ملاصق للقصيدة من أولها وحتى آخرها مع اختلاف الشعراء في عرض ذلك الشعور والمحافظة عليه خلال القصيدة .

٢- ترابط المعاني :

ترابط المعاني وتشابك في قصيدة الرثاء ، وقد تفسر هذه الظاهرة على أنها نوعٌ من التقليد الفني عند الشعراء.

ويختلف ترابط المعاني من شاعر إلى آخر فأبو ذؤيب ينتقل من معنى إلى آخر بحرفية توحى بمدى موهبة هذا الشاعر الفذة فهو يبدأ مرثيته بالحديث عن الموت "والمنون ورييها" وعن ما أصابه من النحول في جسمه وذهاب النوم عنه ، ثم ينتقل إلى الحديث عن الحكمة وما تريده النفس وكيف تقنع ، وبعد هذه المقدمة يربط الشاعر الجزء التالي بعبارة توجز ما قاله سابقاً وهي : والدهر لا يبقى على حدثانه ، وكأنه يقول انظروا إلى ما يفعله الدهر الذي لا يبقى على حال واحدة وما فعله بهذا الحمار الوحشي.

وعندما يفرغ من قصة الحمار الوحشي يربط بنفس العبارة :

"والدَّهْرُ لا يَبْقَى على حَدَثَانِهِ "

ليقول : وانظروا إلى ما يفعله الدهر بهذا الثور القوي. ويستخدم نفس العبارة أيضاً في ربط الجزء الأخير عن حال الفارسين المقنعين بالحديد والدروع.

ويبرز دهاء الشاعر في آخر القصيدة عندما عاد ليربط حديثه ومعانيه

بالموضوع الذي يتحدث عنه وهو الموت والفناء فيقول : إن هذين الفارسين كانا

يستطيعان العيش بسلام لكن الذي حدث هو من فعل الدهر ولهذا لا فائدة من البكاء والنواح فإن "الدَّهْرَ يَحْصِدُ رِيْبَهُ وما يزرعُ" وهو آخر الشطر الأخير في القصيدة ونلاحظ ترابط المعاني في هذه القصيدة وكان الشاعر يحدثنا عن موضوع واحد فقط ، كأنه قال : لا تجزعوا.. لا تبكوا فلن يجدي ذلك نفعاً فالدهر آتٍ عليكم ولن تستطيعوا الهروب من مصيركم.

وأكثر ما يوضح ترابط المعاني في مرثية أبي ذؤيب ما لجأ إليه الشاعر من تعمده " ربط لوحاته بالمناخ العام للقصيدة عن طريق التوازي والإيحاء لا إلى طريقة الربط التشابهي والاستنتاجي التي ربما تكون أكثر شيوعاً في قصائد الشعر العربي ، واعتمد في الربط بين اللوحات على وحدة النغمة (المفتاح) التي تكاد تشبه فتح الستار لفصل جديد من مسرحية متصلة ، وقد تمثلت هذه النغمة المفتاح في جملة شعرية ترددت ثلاث مرات في فواتح اللوحات الثلاث وهي جملة (والدهر لا يبقى على حدثانه) وقد تكررت في الأبيات التاسع عشر والأربعين والثاني والخمسين".^(١)

وطريقة أبي ذؤيب هذه في الربط بين المعاني طريقة مذهلة جداً ، ولم نجدها عند غيره من شعراء المراثي إلا أن لكل منهم طريقته الخاصة ، وأياً كان ذلك فالترابط بين المعاني في قصيدة الرثاء أمر لا يمكن إنكاره أبداً.

أمّا الغنوي فيتخذ طريقة التشويق للربط بين المعاني فيشير أولاً إلى الشيب الذي داهمه ويسوق ذلك المعنى من خلال تساؤل امرأة ثم يشوق السامع فلا يذكر السبب وإنما يتحدث عن الدهر "وللدهر في الصم الصلاب نصيب".

(١) متعة تذوق الشعر : د. أحمد درويش ، دار غريب ، بدون تاريخ ، ص ٦١ .

ثم يعطي السامع ما اشتاق له ويذكر أن السبب هو موت إخوته جميعاً ثم ينتقل إلى الحديث عن أخيه أبي المغوار ويسهب في مدحه كثيراً.

وبعد أن يفرغ من ذكر مناقب أخيه يعود إلى الحديث عن الموت ويربط المعاني دون أي اضطراب حيث يشير إلى حاله مع أخيه وما كان لهما من القوة والبأس ثم يتحدث عن أنه لن ينجو من الموت وبقية أبناء الحي كذلك ثم يختم بما بدأ به من الحديث عن حاله بعد أخيه وصبره على مصيبته حتى يلحق به.

إن معاني هذه القصيدة وموضوعاتها مترابطة جداً ولا يحس القارئ بأي اضطراب أو انقسام وهي دلالة على نجاح هذا الشاعر في الانتقال أو كما يقال عند العرب "حسن التخلص" من موضوع ومن معنى إلى آخر.

مثله في ذلك مثل أعشى باهلة الذي حرص على ربط معانيه بكل دقة ومهارة ، بل إنه ساق قصيدته وكأنه يقص علينا قصة نبأ وفاة أخيه ثم ما حدث له بعد ذلك من الضيق والألم ومرد ذلك الألم كون أخيه من أبطال الحرب والسلام ومن أجود الناس وأنبههم ، ويستمر في ذلك الحديث عن مآثر أخيه حتى آخر القصيدة حيث يختم بالدعاء لأخيه بالمغفرة.

إنها موهبة قوية تلك التي ألهمت الأعشى أن يجعل القصيدة وكأنها قصة محبوكة لا يشعر السامع بالتفكك في أي جزء من أجزائها.

وما أشبه قصيدة الأعشى الباهلي هذه بقصيدة متمم بن نويرة وذلك أن كلا الشاعرين كان يرثي أخاه .

فقد بدأ متمم أيضاً بأبيات قليلة عن خبر موت أخيه مؤكداً أنه ليس جازعاً من ذلك فمالك كان رجلاً شهماً نبيلاً وقد مات موت الشجعان ومهد الشاعر

بهذا الحديث للانتقال إلى الحديث عن مناقب أخيه ومآثره وأسهب في ذلك مثل الأعرشي ثم انتقل إلى الحديث عن ما ألم به بعد فقد أخيه وكان الانتقال إلى هذا المعنى عن طريق حديث مع امرأة سألته عن نحوه مثله في ذلك مثل كعب الغنوي غير أن كعب الغنوي بدأ بالحديث مع المرأة منذ مطلع القصيدة ومع ذلك فإن الحوار هنا كان مناسباً وخاصة بعد الحديث عن حياء المرثي الذي يعادل حياء الفتاة الخجولة.

أما نهاية القصيدة فتشبه نهاية قصيدة الأعرشي حيث دعا الشاعر لأخيه بالمغفرة وضمن ذلك دعاءً على قاتليه بأن يلقوا الموت ليعلموا كم هو مر على من ذاقه.

أما أبو زيد الطائي فقد بدأ قصيدته بالحكمة وحين وصل إلى الحديث عن الموت وما يفعله بالكبير والصغير انطلق فوراً عند كلمة الصغير المولود هذه ليخبرنا بقصة ابن أخته اللجلاج الذي اغتاله الموت في ريعان الصبا وأخذ بعد ذلك يسوق قصة موت الصغير في أبيات كثيرة ثم مهد للحديث عن مآثر ذلك الصغير وانتقل ببراعة في آخر القصيدة للحديث عن حاله بعد فقد اللجلاج وختم بما بدأ به وهي الحكمة وما أشبه معنى مطلع هذه القصيدة بالبيت الأخير ففي المطلع قال أبو زيد:

وَضَلَّالٌ تَأْمِيلُ نَيْلِ الْخُلُودِ^(١) إِنَّ طَوْلَ الْحَيَاةِ غَيْرُ سَعُودِ

وفي الختام قال عن الموت :

كُلُّ عَامٍ كَأَنَّهُ طَالِبٌ وَتَمَّ — رَأَى إِلَيْنَا كَالثَّائِرِ الْمُسْتَقِيدِ^(٢)

(١) الجمهرة، ج ٢، ص ٧٣٢.

(٢) السابق، ص ٧٤٣.

وكما قلت فقد ربط الشاعر بين أجزاء القصيدة بشكل جيد وحرص على أن لا يحس السامع بأي اضطراب عند الانتقال من موضوع إلى آخر.

أما القصيدة التي كنت قلت عنها سابقاً إنها تشبه السيرة الذاتية وهي مرثية مالك بن الرب فلا غرابة أن تكون محبوكة متماسكة بشكل يدعو للإعجاب.

بدأ مالك يتمنى عودة الأيام الخوالي ثم انتقل إلى وصف مشهد التوبة والإقلاع عن الضلالة واستذكر خلال ذلك تركه لأبنائه ثم عرّج على وصف فرسه الذي لم يخنه في الحرب أو السلم ثم انتقل في سلام إلى مشهد الموت ليصف ما حدث له ثم ختم بما بدأ به وهو تمني رؤية أمه وزوجته التي تهيج البواكي.

نعم هكذا ربط شعراء الرثاء معاني قصائدهم .. ولم يكن قول الشعر يخضع لآراء واجتهادات شخصية وإنما كان كما ذكرت تقليداً فنياً يتبعه كل الشعراء ثم يستخدم كل شاعر أدواته الخاصة للانتقال من موضوع إلى آخر مع الحرص على ذلك التقليد الفني المحكم.

الخروج الفني إلى موضوعات جانبية :

تعد ظاهرة الاستطراد أو الخروج إلى موضوعات جانبية في الشعر العربي ظاهرة معروفة ، ولا تكاد تخلو قصيدة جاهلية من الخروج عن الموضوع الرئيس ، أو عن الغرض الذي قيلت فيه ، بل إن ذلك الاستطراد سمة من سمات القصائد الجاهلية حيث يعتمد الشاعر لأن " يستطرد من معنى إلى معنى آخر" (١).

(١) خزانة الأدب ، ابن حجة الحموي ، المطبعة العامرة، القاهرة، ١٣٩١هـ، ص ١٨٥.

وقد حرص الشعراء الجاهليون على هذا التقليد الذي سُمِّي "التخلص" ، وهو كما يقول ابن رشيقي " ما تخلص فيه الشاعر من معنى إلى معنى ثم عاد إلى الأول وأخذ في غيره ثم رجع إلى ما كان فيه"^(١).

وربما كان التخلص أكثر وجوداً في القصائد ذات الأغراض المتعددة منه في القصائد ذات الغرض الواحد كالمراثي ، إلا أن المتبع لهذا التقليد في قصائد الرثاء يجده ماثلاً في أكثر من موضع فقد حرص شعراء المراثي على توظيف هذا التقليد لخدمة الغرض فكثيراً ما يكون الاستطراد إلى موضوعات تدور حول الموت ونوائب الدهر وصراع البقاء للوقوف أمام المصائب ومواجهتها .

حيث يترع شعراء المراثي إلى استحضار صور جديدة ليدلّوا بها على ما هم بصدد الحديث عنه من فقد الحبيب الذي اخترمته سهام المنون ، أو ليسلوا بها سامعيهم ويذهبوا عنهم الضجر بعد حديث طويل عن الموت والمصيبة.

وإذا ما تتبعنا ظاهرة الخروج إلى موضوعات جانبية في قصائد الرثاء سنجد الشعراء يخرجون عن الرثاء إلى موضوعات معينة ، فإما أن يكون الخروج إلى الحكمة ، أو إلى وصف الحيوان ، أو سرد قصص عنه ، أو الخروج إلى الغزل والحديث مع المرأة.

الخروج إلى الحكمة :

لابد من التنويه أولاً إلى وجود علاقة وطيدة بين الرثاء والحكمة ، وقلما توجد قصيدة رثاء في الشعر العربي لا تشمل أبياتاً في الحكمة والتأمل ، حيث

(١) العمدة ، ج١ ، ص٢٣٧ .

تأمل شعراء الرثاء في مصيرهم ومصير من يرثوهم ودعاهم ذلك إلى التفكير في هذه النهاية الحتمية لكل إنسان وتساءلوا إن كان هناك حلٌ آخر غير الموت ؟
وتأتي الإجابة على ألسنتهم حيث يؤكّدون أنه لا خلاص من الموت ويسردون في هذا المعنى أبياتاً يضمنونها شعر الرثاء. وكثيراً ما دعا الشعراء في قصائد الرثاء إلى أن يقبل الناس الموت ويصبروا على ما نالهم ، فالموت آت على كل أهل الأرض يساوي بين الجميع ولا ينجو منه ملك ولا سوقة.
وتتناثر أبيات الحكمة في مواضع شتى من قصيدة الرثاء ، وربما كان مطلع القصيدة في الحكمة ، أو ربما غلبت أبيات الحكمة والتأمل على معظم قصائد الرثاء.

وأول ما يطالعنا في هذا الخروج عن غرض الرثاء قصيدة أبي ذؤيب الهذلي حيث بدأت بالحكمة والتأمل والتعجب من الجزع من الموت وبغته مع أن الدهر لا يواسي من يجزع أو يلوم ، وقد كرر الشاعر هذه الحكمة ثلاث مرات في القصيدة بل إنه جعلها وصلة تصل بين أقسام القصيدة الثلاثة .

وقد طوع أبو ذؤيب هذا الخروج لخدمة القصيدة حيث كثيراً ما يورد بيتاً في الحكمة ليدلل على فكرة يطرحها أو عبارة يريد تأكيدها ومن ذلك قوله :

وَلَقَدْ حَرَصْتُ بِأَنْ أَدَافِعَ عَنْهُمْ فَإِذَا الْمَنِيَّةُ أَقْبَلَتْ لَا تُدْفَعُ^(١)

حيث أكد الشطر الثاني بالحكمة التالية :

وَإِذَا الْمَنِيَّةُ أَنْشَبَتْ أَظْفَارَهَا أَلْفَيْتَ كُلَّ تَمِيمَةٍ لَا تَنْفَعُ^(٢)

(١) الجمهرة ، ج ٢ ، ص ٦٨٤ .

(٢) السابق .

"قال الأصمعي : هذا مثلٌ ، ليس للمنية أظفار ، يقول : إذا أخذت لم تُغن شيئاً " (١) .

كما علق أبو ذؤيب على قوله : ولقد أرى أن البكاء سفاهة بقوله :

والتَّئْسُ رَاغِبَةٌ إِذَا رَغِبَتْهَا وَإِذَا تُرِدُّ إِلَى قَلِيلٍ تَقْنَعُ^(٢)

وهي حكمة اقتضى الأمر قولها هنا لتأكيد أن ضبط النفس أمر يملكه الإنسان نفسه وعليه أن لا يُتبع نفسه هواها دائماً .

" ومعنى ذلك أن النفس تسمو رغبتها في كثرة المال ، فإذا جعلت تعطي النفس حاجاتها رغبت ، وإذا لم تخل النفس وما تريد ، وقيل لها ليس لك إلا ذا قليل ، ارتدت ورضيت وقنعت مثل قولهم (النفس عروف) أي حاملة صبور ، قال الأصمعي : هذا أبرع بيتٍ قالته العرب ، عجبٌ من العجب جودةً " (٣) وفي آخر القصيدة يرى الشاعر أنه لا بد من التذكير بالحكمة التي ابتداءً بها فقال : والدهر يحصد ريبه ما يزرع وهي خاتمة مناسبة جداً لمثل هذه القصيدة .

أما محمد بن كعب الغنوي فكان خروجه إلى الحكمة مناسباً دائماً ففي بداية القصيدة جاء بحكمة عن الشيب وأنه قادم لا محالة ، وأن كل قول يحتمل الصدق أو الكذب ، وقد أورد هذه الحكمة بعد أن سخرت منه المرأة ومن الشيب الذي اختط رأسه :

تَقُولُ ابْنَةُ الْعَبْسِيِّ قَدْ شَبِتَ بَعْدَنَا وَكُلُّ أَمْرٍ بَعْدَ الشَّبَابِ يَشِيبُ

(١) شرح أشعار الهذليين للسكري ج ١ ص ٨ .

(٢) الجهرة ج ٢ ص ٦٨٤ .

(٣) السكري ج ١ ص ١١ .

وما الشَّيْبُ إِلَّا غَائِبٌ كَانَ جَائِئاً وما القولُ إِلَّا مَخْطِئٌ وَ مُصِيبٌ^(١)
وينصرف الغنوي بعد ذلك إلى قصيدته وقبل الختام يذكر بحكمة عن صروف
الزمان وأن الموت قادم اليوم أو غداً ، وإنَّ غداً لناظره لقريب :

لَعَمْرُكُمْ إِنْ الْبَعِيدَ لِمَا مَضَى وَإِنَّ الَّذِي يَأْتِي غَدًا لَقَرِيبٌ^(٢)
أما أعشى باهلة فلم يكن لديه من الوقت ما يصرفه إلى الحكمة فقد كان مشغولاً
منذ بدء القصيدة بالحديث عن مناقب أخيه إلا أنه يشير في أحد الأبيات وبعد أن
فرغ من تأبين أخيه إلى أن ما حدث لأخيه ضربٌ من ضروب الزمان المؤلمة ولن
يقف في مواجهة الدهر أحد فحتى الرمح ذو النصلين لن يسلم من كسر الزمان :
عَشْنَا بِهِ بُرْهَةً صَلَّتْنا فَوَدَعْنَا كَذَلِكَ الرُّمْحُ ذُو النَّصْلَيْنِ يَنْكَسِرُ^(٣)
ولا تجد في القصيدة أي خروج آخر إلى الحكمة التي تكاد تكون معدومة بخلاف
قصيدة علقمة الحميري التي بدأت بالحكمة بل إن أول أربعة أبيات منها لا تتحدث
إلا عن الحكمة :

لِكُلِّ جَنْبٍ مَا احْتَنِ مَضْطَجِعٌ	والموتُ لا يَنْفَعُ مِنْهُ الْجَزَعُ
وَالنَّفْسُ لَا يَحْزُنُكَ إِتْلَافُهَا	لَيْسَ لَهَا مِنْ يَوْمِهَا مُرْتَجِعٌ
والموتُ مَا لَيْسَ لَهُ دَافِعٌ	إِذَا حَمِيمٌ عَنِ حَمِيمٍ دَفَعُ
لَوْ كَانَ حَيٌّ مُفْلِتًا حَيْثُ	أَفَلْتِ مِنْهُ فِي الْجِبَالِ الصَّدَعُ ^(٤)

(١) الجمهرة ، ص ٧٠١ .

(٢) السابق ، ص ٧١٠ .

(٣) السابق ، ص ٧٢٠ ، الصلت : الصلب الماضي في الحواتج ، النصلان : السنان والزج ، والسنان : الحديدية العليا
من الرمح ، والزج : الحديدية السفلى .

(٤) السابق ، ص ٧٢٥ - ٧٢٦ .

ومثل ذلك فعل أبو زيد الطائي الذي بدأ قصيدته بالحكمة حيث تحدثت الأبيات الخمسة الأولى عن أن الموت آت على كل شيء

وَضَلالٌ تَأْميلُ نَيْلِ الخُلودِ^(١) إِنَّ طُولَ الحِياةِ غَيْرُ سَعُودِ

وقد ختم الشاعر بما بدأ به من الحكمة :

كُلُّ عامٍ كأنه طالبٌ وتـــــــ رَأى إلينا كالثائرِ المُستقيدِ^(٢)

وتكاد قصيدتي متمم بن نويرة ومالك بن الربيع تخلوان من أبيات الحكمة عدا بعض الإشارات العاجلة ، وربما كان سبب ذلك انشغال الشاعرين بسرود قصة الموت أو الفخر الذي غطى أجزاء كبيرة من القصيدتين :

الخروج إلى قصة الحيوان :

يقول الجاحظ عن عادة الشعراء في المراثي : " ومن عادة الشعراء إذا كان

الشعر مرثية أو موعظة أن تكون الكلاب هي التي تقتل بقر الوحش"^(٣).

وواضح أن الخروج إلى قصص الحيوانات في قصيدة الرثاء عادة فنية درج

عليها الشعراء الجاهليون ومن بعدهم ، كما اشتهر بهذا التقليد الفني شعراء هذيل

وأولهم أبو ذؤيب الذي يعد من خير من عبّر عن الموت والمصيبة من خلال سرده

لقصص الموت عند الحيوانات القوية حيث يوحى أنه خرج عن الموضوع الرئيس

إلا أنه في الحقيقة تعمق أكثر في فهم موضوع الموت والفناء ونهاية كل شيء فأورد

(١) السابق ، ص ٧٣٢.

(٢) الجمهرة، ج ٢ ، ص ٧٢٧.

(٣) الحيوان ، الجاحظ ، ج ٢ ، ص ١٤٣.

هذه القصص وهي قصة حمار الوحش مع أثنه ، والنور مع الكلاب ليدلل على صدق رأيه في حتمية النهاية واستحالة الخلود ، وواضح أن أبا ذؤيب " اختار عن وعي عميق مشهد النور المصروع لتجربة الموت" (١).

كما أن عناية الشاعر بتصوير دقائق الحيوانات ولفقاتها وتحركاتها مع بعضها يدل على حرصه على إيفاء هذا المثال حقه ليرسخ في ذهن المتلقي تمهيداً لفهم الموضوع كاملاً مع الدليل الواضح البين .

ويعد هذا الخروج المفيد عند أبي ذؤيب الأكثر في قصائد الرثاء التي بين أيدينا حيث لم يستطرد الشعراء الباقون ولم يسهبوا في ذكر الحيوانات وإنما وجدنا بعض الإشارات التي طوعها الشعراء لخدمة أغراض في القصيدة أو أمور أرادوا تأكيدها ، ومن ذلك ذكر أعشى باهلة لحال النوق بعد الجذب وقلعة المطر وكذلك حال جحور الكلاب التي لجأوا إليها بعد أن انقطع المطر واختفت الغيوم ، وأراد الأعشى من إيراد هذا الحال للحيوانات التأكيد على أن أبا المغوار كان يسارع لنجدة الجميع حتى الإبل التي وضعت حملها وجف لبنها بعد فقد ذلك الرجل الكريم الذي كان يسير في نجدة القبيلة ويسعى لخدمتها.

ومثله أيضاً قول مالك بن الربيع يصف فرسه :

وأشقرَ خنذيذٌ يجرُّ عنانَهُ إلى الماءِ لم يتركْ لهُ الدهرُ ساقياً (٢)

(١) المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي: عبد الفتاح أحمد ، دار المناهل، بيروت ، ١٩٨٧م، ط ١، ص ٩٤.

(٢) الجمهرة، ج ٢ ، ص ٧٦١.

حيث أورد هذا الوصف للتدليل على عظم المصيبة التي حلت به وبفرسه التي لن تجد بعده من يسقيها وهي لفظة جميلة من الشاعر أراد بها التأكيد على أن الموت واقع لا محالة والدهر لن يترك شيئاً على حاله .

على أنني لا أنفي وجود سبب آخر وراء خروج الشعراء عن الرثاء إلى هذه المشاهد ، فربما لا يكون الغرض من هذا التشبيه الذي طال واتسع حتى غدا حكاية كاملة مستقلة بذاتها هو توضيح المشبه ، ولكنه غرض في حد ذاته يقصد إليه الشاعر قصداً ، وقد وقف النويهي عند هذه الظاهرة وعدها " من أهم الظواهر في الفن الجاهلي وأجدرها بالتفكير الطويل ، فإطالة التشبيه والإستطراد فيه إلى حد يبدو لنا مسرفاً ظاهرة لا يمكن تحليلها تعليلاً مقنعاً ما دما نصدق ادعاء الشاعر أنه جاء بالتشبيه ليوضح المشبه ، ولم ندرك أن هذا التشبيه الطويل المستطرد ليس إلا حيلة يحتالها الشاعر للخلاص من موضوع يعتقد أنه وفاه حقه إلى موضوع آخر يريد أن يعطيه عنايته ، فيتلمس هذا الربط المصطنع ليبرر انتقاله" (١) .

ومن هنا يمكن القول ان شعراء المرثي لا يقصون أخبار هذه الحيوانات " رغبة في القص وحدة ، ولا يصورونها في كل أحوالها حبا بالتصوير فحسب ثم هم لا يكررون هذا القص وذلك التصوير عشقا للتكرار وانبهارا به ، ولكنهم يفعلون ذلك كله استجابة لحاجة مقيمة لا تبرح النفس ، إنهم يحسون ثم يتأملون ويفكرون ثم ينصرفون إلى القص والتصوير والإعادة ، وقد تبتعد ببعضهم

(١) الشعر الجاهلي : محمد النويهي ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة "بدون تاريخ" ج ١ ، ص ٣١٨ .

السبل عن بعض ولكنه بعدُ لا يؤول إلى الفرقة ، وقد تضيق ببعضهم وتتسع
بفريق آخر ولكنها دائماً تصدر عن هذه الفسحة التي تهب منها رياح العقل
الهادئة والإحساس العميق " . (١)

الخروج إلى الحديث مع المرأة :

تكرر هذه الخروج عند معظم الشعراء في الجاهلية فكثيراً ما يقف الشعراء
عند اسم امرأة ويتبادلون معها الأحاديث ثم يعودون إلى ما أرادوا الحديث عنه في
قصائدهم ، ولم يكن ذلك الخروج نوعاً من التسلية أو التزهة "لجذب قلوب
الناس وأسماعهم إليه بل كان جزءاً حيويّاً في تلك القصائد إن لم يكن أكثر أجزائها
حيوية" (٢) .

وقد اعتاد الشعراء وخاصة في قصائد الرثاء على أن يشتمل الحديث على
سؤال مثل : قالت وقلت وأجابت وأجبت ، ولكن ذلك الحديث في مجمله لا
يدوم طويلاً حيث لم يتعد أكثر من أربعة أبيات . فأبو ذؤيب بدأ هذا الحوار بكلمة
: قالت .. ولم يمهد لذلك الحديث وإنما فاجأ السامع به بعد أن ذكر الدهر
والموت والجزع والأوجاع ، إلا أن ذلك في رأينا لا يعد خروجاً كما يعني
الخروج عادة فالحديث يعود ليناقد تلك الأفكار التي تساءل عنها الشاعر في مطلع
البيت حيث تساءلت المرأة عن سبب شحوب جسمه وعدم قدرته على النوم

(١) الرحلة في القصيدة الجاهلية : د. وهب رومية ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ١٤٠٢ هـ ، ١٩٨٢ م الطبعة الثالثة
ص ١٢٧ .

(٢) النسب في مقدمة القصيدة الجاهلية، عز الدين إسماعيل ، دار الرائد العربي ، بيروت ١٩٨٧ م ، ص ٢٧ .

وكأنه يرسل إلى القارئ رسالة خفية تفيد أنه لم يعد كما كان قبل وفاة أبنائه الخمسة . ولنتأمل في هذا الحديث :

قالت أميمة ما لجسمك شاحباً
أم ما لجنبك لا يلائم مضجعاً
فأجبتها : أما لجسمي أله
أودي بني فأعقبوني حسرةً
مُنذُ ابْتُدلتَ ومثلُ مالكَ يَنْفَعُ
إلا أقضَّ عليكَ ذاكَ المضجَعُ
أودي بني من البلاد فودَّعوا
بعد الرقاد ، وعبرةً ما تُقلَعُ^(١)

إنها طريقة فريدة فقد أوصل إلى ذهن السامع ما أراد وفي نفس الوقت لم يخرج عن موضوع الرثاء. ويتكرر نفس التقليد عند محمد بن كعب الغنوي بل إنه يفتح القصيدة بهذا الحوار :

تَقُولُ ابْنَةُ الْعَبْسِيِّ قَدْ شَبِتَ بَعْدَنَا
وَمَا الشَّيْبُ إِلَّا غَائِبٌ كَانَ جَائِياً
تَقُولُ سُلَيْمَى مَا لَجِسْمِكَ شَاحِباً
فَقُلْتُ فَلِمَ أَعْيَى الْجَوَابَ وَلَمْ أُلْحِ
وَكُلُّ امْرِئٍ بَعْدَ الشَّبَابِ يَشِيبُ
وَمَا الْقَوْلُ إِلَّا مُخْطِئٌ وَمُصِيبُ
كَأَنَّكَ يَحْمِيكَ الشَّرَابُ طِيبُ
وَلِلدَّهْرِ فِي الصَّمِّ الصَّلَابِ نَصِيبُ
تَتَابَعُ أَحْدَاثٍ تَحْرَمَنَّ إِخْوَتِي
وَشَيْبِنَ رَأْسِي وَالْحُطُوبُ تُشِيبُ^(٢)

ويتأكد لنا بعد هذا أن نسج الشعر عند الجاهليين لم يكن مجرد تشابه في الخواطر والأفكار وإنما كان تقليداً فنياً اتبعه جميع الشعراء وخاصة عندما يريدون تأكيد حزنهم وفجيعتهم في قصائد الرثاء.

(١) الجمهرة ، ج ٢ ، ص ٦٨٤ .

(٢) السابق ص ٧٠١ - ٧٠٢ .

نعم إنه تقليد فني رفيع المستوى يدل على مدى اطلاع الشاعر على تجارب السابقين وحرصه على مجاراتهم والسير على خطاهم واتباع تقاليدهم بل نه دليل على مكانة الشاعر الرفيعة بين شعراء قومه فلن يسير على هذا المنوال إلا شاعر فحل اكتشف مواطن الجمال في قصائد السابقين وسار على نهجهم.

وما دام أن الأمر تقليد فني فليس من المفاجأة في شيء أن نقول أن متمم بن نويرة الشاعر الفذ قد سار على هذا النهج وحرص على تضمين هذا التقليد في قصيدته فيها هو في البيت الثلاثين يعود إلى نفس الحوار :

تقول ابنة العمري مالك بعدما
أراك قديماً ناعم الوجه أفرعا
فقلت لها طول الأسي إن سألتني
ولو عة حزن ترك الوجه أسفعا
وفقدى بني أم تولوا فلم يكن
خلافهم أن أستكين وأجزعا^(١)

ولا يحتاج هذا الحوار إلى مزيد من الشرح فهو يسير في نفس الطريق ويتبع التقليد الذي يبدأ بـ : قالت أو تقول وتكون الإجابة : فقلت أو أجب ، ثم يذكر الشاعر بعد ذلك حاله وما آل إليه من التعب والألم.

٤- خاتمة المرثية :

لا تقل الخاتمة أو المقطع أهمية عن المطلع ، وقد نالت عناية النقاد القدماء وأسهبوا في الحديث عنها ، فخاتمة الكلام "أبقى في السمع وألصق بالنفس لقرب العهد بها ، فإن حسنت حسن ، وإن قبحت قبح" ^(٢).

(١) السابق ، ص ٧٥٣.

(٢) العمدة ، ج ١ ، ص ٢١٧.

وقد اشترطوا أن يكون المقطع " محكماً لا يمكن الزيادة عليه ولا يأتي بعده أحسن منه" (١) ، كما اشترطوا "أن يكون بمعانٍ مؤسية فيما يقصد به التعازي والمراثي" (٢).

وعلى هذا النهج جاءت المراثي في العصر الجاهلي حيث اختتم الشعراء مراثيهم بالحكمة وذلك يتوافق كثيراً مع الرثاء وقد استغلها الشعراء في التآسي عن آلامهم وأحزانهم بعد أن تكون جروحهم قد أدمت حيث اختتم أبو ذؤيب الهذلي مراثيته بحكمة عن الدهر الذي يأخذ ما يعطي :

فَعَفْتُ ذُيُولَ الرِّيحِ بَعْدُ عَلَيْهِمَا الدَّهْرُ يَحْصُدُ رِيئَهُ مَا يُزْرَعُ (٣)

كما سار على هذا التقليد الفني أبو زيد الطائي حيث اختتم قصيدته بالحديث عن الموت الذي أصبح مثل طالب الثأر يهجم عليه كل عام :

كُلُّ عَامٍ كَأَنَّهُ طَالِبٌ وَتَمَّ ——— رِأً إِيْنَا كَالثَّائِرِ الْمُسْتَقِيدِ (٤)

ويبدو أن الشعراء لجأوا إلى هذا التقليد حرصاً منهم على أن تكون خاتمة القصيدة غاية وخلاصة ما يقال فيها ، فلا يبقى معنى مفتوحاً أو معلقاً يحس السامع أن هناك نقصاً في القصيدة فالانتهاء " قاعدة القصيدة ، وآخر ما يبقى منها في الأسماع ، وسبيله أن يكون محكماً لا تمكن الزيادة عليه ، ولا يأتي بعده أحسن منه ، وإذا كان أول الشعر مفتاحاً له وجب أن يكون الآخر قفلاً له" (٥).

(١) خزانة الأدب ، ص ١٥٩.

(٢) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، حازم القرطاجني ، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ، تونس ١٩٦٦م ، ص ٣٠٦.

(٣) الجمهرة ، ج ٢ ، ص ٦٩٧ ، عفت ذبول الريح عليهما : أي طمست ومحت آثارهما ، وريب الدهر : حوادثه .

(٤) السابق ، ص ٧٤٣.

(٥) العمدة ، ج ١ ، ص ٢٣٦.

ومن صور الانتهاء اختتام القصيدة بالدعاء للميت إما بالسقيا للقبر أو بالرحمة والسماح ومرد ذلك كون الشاعر يعد هذا آخر ما يمكن أن يقدمه لمن يرثيه بعد أن عجز عن دفع الموت عنه.

إلا أن ذلك قد يعد أحياناً مكروهاً لكونه يشتمل على شيء من الضعف وقد تنبه ابن رشيقي لذلك حيث قال : " وقد كره الخذاق من الشعراء ختم القصيدة بالدعاء لأنه من عمل أهل الضعف إلا للملوك فإنهم يشتهون ذلك"^(١).
ومن ختم بالدعاء محمد بن كعب الغنوي حيث دعا بالسقيا لذكر أخيه أبي

المغوار :

سَقَى كُلَّ ذَكَرٍ جَاءَنَا مِنْ مُؤَمَّلٍ عَلَى النَّأْيِ رَجَّافُ السَّحَابِ سَكُوبٍ^(٢)

كما ختم الأعشى الباهلي بالدعاء لأخيه المنتشر بقوله :

فَإِذْ سَلَكْتَ سَبِيلًا كُنْتَ تَسْلُكُهَا فَازْهَبْ فَلَا يُبْعِدُنكَ اللَّهُ مُنْتَشِرٌ^(٣)

وقد دعا متمم بن نويرة لقبر أخيه مالكا بالسقيا لكن لأنه من الخذاق كما قال ابن رشيقي لم يجعل ذلك الدعاء في الخاتمة بل ذكره في ثنايا القصيدة وهو قوله :

سَقَى اللَّهُ أَرْضًا حَلَّهَا قَبْرُ مَالِكٍ ذَهَابَ الْعَوَادِي الْمُدْجِنَاتِ فَأَمْرَعَا^(٤)

وبهذا نختم هذا الفصل بعد أن نؤكد أن قصيدة الرثاء في العصر الجاهلي كانت تشكل بناءً كلياً تحقق من خلال اكتمال عناصر الترابط البنائي فيها ، ونؤكد

(١) السابق ، ص ٢٤١ .

(٢) الجمهرة ، ج ٢ ، ص ٧١٠ ، الرَّجَّافُ : كثير الحركة .

(٣) السابق ، ص ٧٢١ .

(٤) السابق ، ص ٧٥١ .

على أن الوحدة الفنية موجودة فعلاً في قصائد الرثاء بل إنها أكثر قصائد الشعر العربي تماسكاً ووحدة في المشاعر والأفكار والمعاني والتقاليد الفنية أيضاً.

الفصل الرابع

أساليب الرثاء

- مفهوم الأسلوب والرثاء .
- معجم الرثاء .
- أساليب الرثاء.
- التراكيب الأسلوبية في المراثي .

مفهوم الأسلوب

الأسلوبُ في اللغةِ : الطريقُ والوجهُ والمذهبُ ، يُقال : أنتم في أسلوبٍ سوءٍ ، ويجمع على أساليب ، والأسلوبُ : الفن ، يُقال : أخذ فلانٌ في أساليبٍ من القول أي في أفانينٍ منه ^(١) .

وقد وقف النقاد القدامى والمحدثين عند الأسلوب وحاولوا تقديم تعريفٍ يحيط به ويوضحه ، فابن خلدون يعرفه بأنه " المنوال الذي تُنسج فيه التراكيب أو القالب الذي يُفرغ فيه القول " ^(٢) ، ويرجع إلى الكلام في الأسلوب عند ابن خلدون " باعتبار صورة ذهنيةٍ للتراكيب المنتظمة كليةً باعتبار انطباقها على تركيبٍ خاص ، وتلك الصورة التي ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ويعيدها في الخيال كالقالب والمنوال ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان " ^(٣) .

ومن فصلٍ القول في الأسلوب من الباحثين المحدثين أحمد الشايب في كتابه "الأسلوب" حيث رأى أن لفظة الأسلوب "حقٌ مشتركٌ بين البيئات المختلفة ، يستعملها العلماء ليدلوا بها على منهجٍ من مناهج البحث العلمي ويستعملها الأدباء في الفن الأدبي قصصاً أو جدلاً أو تقريراً وفي العنصر اللفظي سهلاً أو معقداً " ^(٤) .

(١) لسان العرب لابن منظور . دار أحياء التراث العربي — بيروت — الطبعة الثانية ج ٦ ص ٣١٩ .

(٢) مقدمة ابن خلدون — نشر الدكتور عبد الواحد وافي ص ١٢٩ .

(٣) المصدر السابق .

(٤) الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب ، أحمد الشايب ١٩٩٥ م مكتبة النهضة ، ط ٩ ص ٤٠ — ٤١ .

ويمثل الأسلوب محوراً هاماً من محاور النقد الأدبي للنص فهو يكشف عن أمور لها دلالتها ترتبط بطبيعة تجربة الشاعر وموقفه الانفعالي بالإضافة إلى الوسائل الفنية التي يستخدمها الشاعر ويوظفها لخدمة شعره ، وبهذا يمكن القول إن الأسلوب هو "طريقة الكتابة أو طريقة اختيار الألفاظ وتأليفها للتعبير بها عن المعاني" (١).

وقد وقف النقاد القدامى عند علاقة الغرض بالأسلوب وأكدوا في أكثر من موضع على أن لكل غرض أسلوباً وطريقةً تختص به ، ومن ذلك قول القاضي الجرجاني : "ولا أمرك بإجراء أنواع الشعر مجرى واحداً ، ولا أن تذهب بجميعه مذهب بعضه ، بل أرى لك أن تقسم الألفاظ على رتب المعاني فلا يكون غزلك كافتخارك ولا مديحك كوعيدك ولا هجائك كاستبطائك ... بل ترتب كلاً مرتبته وتوفيه حقه فتلطف إذا تغزلت وتفخم إذا افتخرت وتتصرف للمديح تصرف مواقعه فإن المدح بالشجاعة والبأس يتميز عن المدح باللياقة والظرف" (٢).

ويتفق مع الجرجاني في هذا الناقد حازم القرطاجني وهو من النقاد الذين أولوا الأسلوب اهتماماً ييناً حيث يرى أن "الأساليب تتنوع بحسب مسالك الشعراء في كل طريقة من طرق الشعراء بحسب تصعيد النفوس فيها إلى حُزونة الحشونة أو تصويبها إلى سهولة الرقة أو سلوكها مذهباً وسطاً بين مالان وما خشن من ذلك" (٣).

ويمكن القول إن تعدد الأساليب في الغرض الشعري الواحد يرجع إلى اختلاف أساليب الشعراء إذ أن لكل منهم منهجه الذي يسير فيه ، فأسلوبُ الرثاء

(١) المصدر السابق .

(٢) السابق ص ٤١ .

(٣) نفسه .

يختلف كثيراً عن أسلوب غيره من أغراض الشعر ويستطيع الباحث في الأسلوب التأكيد على أن أغراض الشعر مختلفة ولا يمكن مثلاً جعل الرثاء فرعاً من المدح فلكل غرض أسلوبه الخاص وطريقته المختلفة .

فالرثاء فنٌ مستقلٌ تماماً ، له أسلوبه ، وله دوافعه وبواعثه الخاصة ، ومن الإجحاف القول إن الرثاء فرعٌ من المدح أو هو مدحٌ للميت دون الحي . ومما يؤكد استقلالية هذا الفن أنه ليس مقصوراً على تعداد محاسن الميت فقط فثمة قصائد كثيرة في الرثاء لا نجد فيها تعداداً لمحاسن الميت وفضائله فمفهوم الرثاء أوسع وأشمل من ذلك فهو عبارة عن رحلة للتأمل في الحياة والموت ولهذا اتخذ الشعراء المراثي " تسليّة لمن عضّته النوائب بأنبيائها وفرقت الحوادث بين نفسه وأحبائها ، وتأسيه لمن سبق إلى هذا المصراع ونهل من هذا المشرع ، ووثوقاً باللحاق بالماضي " (١) .

وتتميز المراثي باللين والتنوع وقبول معانٍ أخرى كوصف المصيبة ، وذكر صفات الميت ، واتخاذ موته موعظة وهو ما لا نجد في أي غرض آخر من أغراض الشعر العربي .

(١) نهاية الأرب في فنون الأدب — النوري — القاهرة — مطبعة دار الكتب المصرية — ١٣١٩ — ١٩٤٩ م. ج ٥ ص ١٩٤ .

معجم الرثاء :

للرثاء قاموس لغوي يليق به ويميزه عن غيره من أغراض الشعر الأخرى ، ومن المثير أن نجد عدداً من الألفاظ تكرر في كثير من قصائد الرثاء بل إن ذلك أصبح تقليداً اتبعه عددٌ من الشعراء.

ومع اختلاف أساليب الشعراء إلا أنهم اعتمدوا على قاموس لفظي واحد للتعبير عن مشاعرهم وأحاسيسهم ، فقد امتازت اللغة في قصائد الرثاء بالسهولة ودقة الوصف وجمال التصوير وقوة البيان ، وسنجد خلال استعراضنا للغة المرثية أن السمة الغالبة على قصائد الرثاء هي السهلة الواضحة ، وقد أشار إلى ذلك حازم القرطاجني ووصف الرثاء بأنه " شاجي الأفاويل ، مبكي المعاني، مثير التباريح بألفاظ مألوفة سهلة"^(١) وقد امتازت المرثية السبع بعدد من الألفاظ ، منها الغريب والوحشي ، ومنها ألفاظ جديدة إسلامية ، أو ألفاظ التأبين ، أو ألفاظ التوجع والتألم والحسرة والندم أو السخط واللوم والجزع ، أو الصبر والتحمل والتجلد ، أو ألفاظ الموت والدهر والفناء والعدم.

ومع ظهور الإسلام حدث تأثيرٌ كبيرٌ في الحياة العربية وتغييرٌ واضحٌ في النواحي الفكرية والثقافية والمادية لذلك ظهرت ألفاظ جديدة تدل على المعتقدات الدينية الجديدة كالإيمان بالله وباليوم الآخر والدين والحق والبعث . وغير ذلك من الألفاظ الإسلامية ومن القصائد التي اشتملت على ألفاظ إسلامية قصيدة علقمة الحميري التي يرثي فيها ملوك حمير ويصف ما أصابهم :

اليومَ يُجزونَ بأعمالهم
صَارُوا إِلَى اللَّهِ بِأَعْمَالِهِمْ
كُلُّ أَمْرٍ يُحْصَدُ مَا قَدْ زَرَعَ
يَجْزِي الَّذِي خَانَ وَمَنْ أَتَرَغَ^(٢)

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص ٣٢٥ .

(٢) الجمهرة ص ٧٢٧ .

فالجزء والحسابُ معانٍ لم تظهر إلا مع ظهور الإسلام واستخدام هذه الألفاظ يؤكد التطور في لغة شعر الرثاء واتجاه عدد من الشعراء الإسلاميين إلى عدم الجزع والصبر والتسليم إلى الله عز وجل . ومن استخدام لفظ الجلالة " الله " في شعر الرثاء أيضاً قول متمم من نورية وهو شاعر مخضرم أسلم وحسن إسلامه :

سقى الله أرضاً حلها قبرُ مالكٍ ذهاب الغواذي المُدجّاتِ فأمرعاً^(١)

ولم تتحلّ المعاني الإسلامية بوضوح إلا عند مالك بن الريب وهو آخر الشعراء السبعة زمنياً حيث عاش في أوائل العصر الأموي فقصيدته تزخر بالكثير من الألفاظ الإسلامية مثل : " الضلالة ، والهدى ، غازيا ، سُئلُ رُوحِي ، الأكفان ، بارك الله فيكما " . وتكاد الأبيات الأخيرة من القصيدة تكون وصفاً لطريقة تجهيز الميت ودفنه ، كما احتوت القصيدة على عدد من الوصايا والأمانى والتسليم لقضاء الله وقدره وهي ألفاظ لم تكن معروفة قبل ظهور الإسلام :

ويا صاحبي رحلي دنّا الموتُ فانزلا برايةً إنّي مقيمٌ ليا ليا
وقوما إذا ما سُئلُ رُوحِي فهَيِّئَا لي السدرَ والأكفانَ ثم أبكيا ليا
ولا تحسُداني بارك الله فيكما من الأرضِ ذاتِ العَرَضِ أن توسعا ليا
وخطا بأطرافِ الأسنّةِ مضجعي ورُدّا على عينيّ فضلُ ردائيا^(٢)

(١) السابق ص ٧٥١ .

(٢) السابق ص ٧٦٢ ، الراية : ما ارتفع من الأرض ، وخطا: أي احفرا بالرماح .

ومع أن الألفاظ في قصائد الرثاء جاءت سهلةً واضحة المعنى إلا أن المنقب يجد عدداً من الألفاظ الغريبة أو الوحشية التي لم تُذكر إلا عند الأعراب .
وشيوع الألفاظ الغريبة عند شعراء الرثاء لا يرجع إلى فن الرثاء ذاته بقدر ما يرجع إلى فن الوصف الذي يمكن أن يوصف بأنه فن استعراضي يقوم على استعراض الشاعر لمواهبه وقدراته الشعرية وعرضها في صور ومناظر فنية مذهلة قد يدعو إليها فن الرثاء .

ويمكن أن نستشهد هنا بمرثية أبي ذؤيب الهذلي التي خرج فيه مراراً من الرثاء إلى الوصف فجاء بتلك اللوحات الفنية الرائعة التي كان من لوازمها لجؤوه إلى الألفاظ الغريبة في وصف حمر الوحش ، وبقر الوحش وأساليب عيشها وصراعها من أجل البقاء وغير ذلك مما نتج عنه ذلك المعجم الوحشي المغرق في الغرابة عند هذا الشاعر وفي قصيدته خاصة ومن ذلك قوله :

سَبَقُوا هَوَىً وَاعْتَقُوا لِهَوَاهُمْ فَتُخَرَّمُوا وَلِكُلِّ جَنْبٍ مَصْرَعٌ^(١)

قال الأصمعي : هَوَىً لُغَةٌ هَذِيلٌ : يُرِيدُ هَوَايَ ، أَي : مَاتُوا قَبْلِي وَكُنْتُ أَحَبُّ أَنْ أَمُوتَ قَبْلَهُمْ ، وَجَعَلَهُمْ كَأَنَّهُمْ هَوَاوُ الذَّهَابِ وَلَمْ يَهَوَوْهُ^(٢) وهي كلمة غريبة نادرة حتى في شعر هذيل نفسه . ومن الألفاظ الغريبة قوله :

أَكَلَ الْجَمِيمَ وَطَاوَعَتْهُ سَمَحَجٌ مِثْلَ الْقَنَاءِ وَأَزَعَلَتْهُ الْأَمْرُغُ^(٣)

(١) السابق ، ص ٦٨٤ .

(٢) شرح أشعار الهذليين ، ج ١ ، ص ٧ .

(٣) الجمهرة ، ج ٢ ، ص ٦٨٦ .

والجَمِيم : النبت الذي طال ولم يتم ، والسَّمْحَج : الأتان الطويلة الظهر، وأزعلته: أنشطته ، والأمرُعُ : جمع مكان مربع أي مخصب (١).
ومنه قوله :

فَالعَيْنُ بَعْدَهُمْ كَأَنَّ جَفَوْنَهَا سُمِلَتْ بِشَوْكٍ فَهِيَ عَوْرٌ تَدْمَعُ (٢)
سُمِلَتْ : فُقِئَتْ (٣)

فَمَكْتَنٌ حِينًا يَعْتَلِجَنَ بَرَوْضَةً فَيَجِدُ حِينًا فِي الْعِلَاجِ وَيَشْمَعُ
حَتَّى إِذَا جَزَرَتْ مِيَاهُ رُزُونِهِ وَبِأَيِّ حِينٍ مَلَاوَةٌ يَتَقَطُّعُ (٤)
قوله: يَعْتَلِجَنَ أَي : يَعْضُّ بَعْضُهُمْ بَعْضًا ، يَشْمَعُ : يَلْعَبُ ، وَالْمِرَاةُ الشَّمُوعُ :
اللُعُوبُ الْمَزَاحَةُ ، جَزَرَتْ : نَقَصَتْ وَغَارَتْ ، وَجَزَرَ الْمَاءُ يَجْزُرُ جَزْرًا وَالرُّزُونُ : أَمَاكِنُ
فِي الْجَبَلِ يَكُونُ فِيهَا الْمَاءُ الْوَاحِدُ مِنْهَا : رُزْنٌ وَالْجَمْعُ رُزُونٌ ، وَرِزَانٌ (٥).
ومنه قوله :

فَأَجَابَهُنَّ مِنَ السَّوَاءِ وَمَاؤُهُ بَشْرٌ وَعَانِدُهُ طَرِيقٌ مَهْيَعٌ (٦)
ومهيح : واسع وهو الطريق البين الواضح (٧).
وقوله :

-
- (١) السكري ، ج ١ ، ص ١٣ .
(٢) الجمهرة ، ج ٢ ، ص ٦٨٤ .
(٣) السكري ، ج ١ ، ص ٩ .
(٤) الجمهرة ، ج ٢ ، ص ٦٨٧ ، فمكتن أي أقمن ، ويشمع: يلعب ويمرح .
(٥) السكري ، ج ١ ، ص ١٤ .
(٦) الجمهرة : ج ٢ ، ص ٦٨٨ . والسواء: المرتفع من الأرض وعانده: عارضه ووافقه ومهيح: مستقيم واسع واضح ،
والبشر: القليل .
(٧) السكري ص ٦٨٨ .

فَكَأَنَّهَا بِالْجِزْعِ جَزَعٌ يُنَابِعُ فَأُولَاتِ ذِي الْعَرَجَاءِ نَهَبٌ مُجْمَعٌ^(١)

الْجَزْعُ : منعطف الوادي ، يُنَابِعُ : اسم موضع وقيل يُنَابِعُ : طريق ، العرجاء: اسم هضبة ، وأولاتها : قطعٌ حولها من الأرض ، نَهَبٌ : قال الأصمعي^(٢) : نُهبت الشيء : فرقته وأهبطته : صيرته نهبى أي أمرت بانتهابه ، وانتهبتُهُ : كنتَ فيمن ينتهبه فيأخذه.

ومن الألفاظ الغريبة في مرثية أبي ذؤيب: قوله : المدوس^(٣) : وهو حجر الصَّيْقَل الذي تُصَقَلُ به السُّيُوف .

والضَّرْبَاءُ^(٤) : دويبة أكبر من الورل وقيل قومٌ يضربون بالقداح .
والأَكْرُعُ^(٥) : جمع كُرَاعٍ وأكْرُعُ الحمير : قوائمها . والهَمَاهِمُ : الصوت الذي لا يُفهم ، والمتَلَبَّبُ : المتحزِّم بثوبه ، والجَشْرَاءُ : القوس الغليظة ، والأَجَشُّ : الذي في صوته جشه كالجش في حلق الإنسان^(٦) . وامْتَرَسَتْ^(٧) : جَرَتْ إلى ناحيته قريبةً منه . والتَّحْوَصُ^(٨) : الأثني التي لم تحمل ، والمتَصَمِّعُ : الملتصق بالدم . وعَائِطُ :^(٩) العائط التي اعتاطت رحمها فلم تحمل سنتين أو ثلاثاً ، والمَطَحَّرُ : السَّهْمُ البعيد

(١) الجمهرة ، ج ٢ ، ص ٦٨٨ . الجزع: منعطف الوادي وذو العرجاء: أكمة أو هضبة وأولاتها: قطع حولها من الأرض ونهب مجمع: أي إبل انتهت فأجمعت وجعلت شيئاً واحداً.

(٢) السكري ، ج ١ ، ص ١٧ .

(٣) السابق ، ص ١٩ .

(٤) نفسه .

(٥) السابق ، ص ٢٠ .

(٦) السابق ، ص ٢١ .

(٧) السابق ، ص ٢٢ .

(٨) السابق .

(٩) نفسه .

الذهب ، وأبدهنَّ حُتُوفَهُنَّ^(١) : أعطى كلَّ واحدةٍ حقها على حدة ، ومُتَجَعِّع : ساقطٌ مصرُوعٌ لاصِقٌ بالأرض^(٢) ، وَعَبَلَ الشَّوَى^(٣) : ضَخَمَ غَلِيظُ القَوَائِمِ ، مُدَلِّقِينَ^(٤) : قرنينِ مُحَدَّدِينَ ، والتَّضَحَّح : الدم المتطاير .
والسَّلْفَع^(٥) : الجريءُ الواسعُ الصدر ، الأيابس : العظام ، الماذية^(٦) : السهلة اللينة والماذية من الدروع اللينة أو البيضاء .

أما بقية شعراء المراثي فكانت الألفاظ الغريبة أقل في قصائدهم منها في قصيدة أبي ذؤيب الهذلي حيث جاءت الألفاظ سهلة واضحة إلا أننا نطالع أحياناً بعض الألفاظ الغريبة فنجد عن عند محمد بن كعب الغنوي ألفاظ :
عَزُوب^(٧) : بعيد .

بَسَابِس^(٨) : القفار الواسعة ، المنقيات^(٩) : كثيرة المخ ، الجذلان^(١٠) : الفرحان .
وقد يوجد شيء من غرابة الألفاظ عند شاعر آخر هو الأعشى الباهلي الذي ركز على صفات المرثي وهو المنتشر الباهلي وهو أحد صعاليك الصحراء في عصره مما لزم عند وصفه واستعراض ملامح حياته شيء من غرابة الألفاظ مثل ألفاظ :

(١) السابق ، ص ٢٤ .

(٢) نفسه .

(٣) السابق ، ص ٢٩ .

(٤) السابق .

(٥) السابق ، ص ٣٧ .

(٦) الجمهرة ، ج ٢ ، ص ٦٩٧ .

(٧) السابق ، ص ٧٠٢ .

(٨) السابق ، ص ٧٠٤ .

(٩) السابق ، ص ٧٠٧ .

(١٠) السابق ، ص ٧١٠ .

الشُّول (١): الإبل الرافعة أذناها ، الصراد (٢): شديد البرد ، الكوماء (٣) : الإبل عظيمة السنام ، الزفر (٤): السيد ، النوفل : الكثير العطاء ، الدسيعة : العطية ، الشرسوف (٥): طرف الضلع أو رأس عظم الفؤاد .

ومن الألفاظ الغربية عند أبي زيد الطائي : الغموس : الداهية ، الزرة : الطعنة ، النحيض : الرمح ، شمس : بعيد ، مكداً : لدوداً ، وكؤود : عصيب ، والجبس : اللثيم ، والصلود : الذي لا تندى يده بشيء ، ومستحير : متحير ودائم لا ينقطع ، والسملق : الأرض التي لا نبات فيها ، والأملود : الغصن الذي لا ورق فيه ، والعادية : الطريق ، والولايا : جمع ولية وهو ما يلي الظهر، والبلية : الناقة تحبس عند قبر صاحبها في الجاهلية .

ومن الألفاظ الغربية عند متمم بين نونية قوله :

البُرم : الذي لا يشتري اللحم ، والقشع : بيت من جلد ، والسמידع : السيد الكريم ، وتريع : تردد ، والمدجنات : السحاب التي تأتي بالماء والبرد ، والخروع : اللين من كل شيء ، وأسفع : سواد يضرب إلى حمرة ، وتضعضع : خضع وذل .

والألوت " الثقيل المسترخي .

(١) السابق، ص ٧١٥ .

(٢) نفسه .

(٣) السابق ، ص ٧١٦ .

(٤) نفسه .

(٥) السابق ، ص ٧١٨ .

ومن الطبيعي أن تكثر ألفاظ الموت في قصائد الرثاء ، فهو عنصر أساسي في مثل هذه القصائد ، وقل أن نجد قصيدة قيلت في الرثاء لا يذكر فيها الموت في مواضع كثيرة ومن ألفاظ الموت في قصائد الرثاء التي بين أيدينا نجد عند أبي ذؤيب الهذلي ألفاظ المنون " المنية " وتُخْرِمُوا : " أخذوا واحداً واحداً ، ولكل جنب مصرعٌ : " أي كل إنسان سيموت " وريب الدهر " حوادث الدهر " وحتوفهن " موتهن " ، والمضجع : المنام ويقصد الموت ، وتصعدوا " تفرقوا بعد الموت .

ومن ألفاظ الموت عند غيره من شعراء المراثي :

المنايا: جمع منية وهي الموت ، هالك ، أصاب ، غيب ، الأيام ، فرقت ، يُقلع ، نائياً ، يتصدع ، الأسي ، غالي ، اغتال ، صريع ، وفاة ، دنا الموت ، رحل ، الممات .
أما ألفاظ التوجع والتحسر فتعد هذه الأكثر وروداً في قصائد الرثاء وترتبط بحالة الشعراء النفسية عندما ينفثون الشعر وهي دائماً دليل على ما يقاسيه الشاعر من الألم والحزن والتوجع ومن ذلك: تتوجع ، شاحباً ، حسرة ، عيشٍ ناصبٍ ، اتضعضع ، يفجع ، مُفجّع ، فُجعَ الزمان ، جَزَعْنَا ، جرّعنا ، أوجع .
وقد ارتبط البكاء والحزن بالرثاء وكثيراً ما ترد ألفاظ البكاء في المراثي ومن

ذلك قول محمد بن كعب الغنوي :

وإني لبأكيه وإني لصادقٌ عليه وبعضُ القائلين كذوبٌ^(١)

ومنه قول أبي ذؤيب :

فالعينُ بعدهمُ كأن جفونها سُملتِ بشوكٍ فهي عورٌ تدمعُ^(٢)

(١) الجمهرة ، ج ٢ ، ص ٧٠٩ .

(٢) السابق ، ص ٦٨٤ .

ومنه أيضاً قوله :

ولقد أرى أن البكاء سفاهةٌ ولسوف يولعُ بالبكا من يُفجعُ^(١)

وليس البكاء في الرثاء نتيجة للضعف وإنما هو إفصاح عن الحزن والألم والحسرة
والندم يقول متمم بن نويرة :

أعني هـلاً تبكيان لمالكٍ إذا أذرت الريحُ الكنيفَ المربعاً^(٢)

ومنه قول مالك بن الريب :

وياليت شعري هل بكت أمُّ مالكٍ كما كنتُ لو عالوا نعيكِ باكياً^(٣)

وقوله :

وبالرملِ مني نِسوةٌ لو شهدني بكينَ وفدينَ الطيبَ المداوياً

فمنهنَّ أُمي وأبنتها وخالتي وباكيةٌ أخرى تهيجُ البواكياً^(٤)

وتعد قصيدة مالك أكثر القصائد تكراراً لألفاظ البكاء ويعود ذلك إلى أن الشاعر
قال قصيدته وهو يعاني الحزن ويكابد الأشواق والآلام فتحولت القصيدة إلى مبكى
مؤلم حزين.

أما ألفاظ التآبين فتكثر في قصائد الرثاء ومن ذلك قول الغنوي يرثي أخاه :

حليمٌ إذا ما سورةُ الجهلِ أُطلقت حَيِّيُّ إذا النفسُ اللجوجُ غلوبُ

هوت أمهٌ ماذا تضمَّن قبره من المجدِ والمعروفِ حين يُنوبُ^(٥)

(١) السابق ، ص ٦٨٥ .

(٢) نفسه ص ٧٤٩ ، "أذرت" أَلَقْتُ و"الكنيف" حظيرة من شجر تجعل للإبل كي تقيها البرد .

(٣) نفسه ، ص ٧٦٥ .

(٤) نفسه ، ص ٧٦٦-٧٦٧ .

(٥) السابق ، ص ٧٠٣ ، "حين ينوب" حين يتزل ما يتزل من المهمات والحوادث .

حليفُ الندى يدعوا الندى فيجيبُهُ سريعاً ويدعوهُ الندى فيُجيبُ^(١)
 وكلها صفات مدح للميت وتأين له . ومن ذلك قول مالك بن الربب يؤبن نفسه :
 خُذَانِي فَجُرَّانِي بِبِرْدِي إِلَيْكُمْ فقد كنتُ قبلَ اليومِ صعباً قِيادياً
 وقد كنتُ عَطَافاً إِذَا الْخَيْلُ أَدْبَرَتْ سريعاً إِلَى الْهَيْجَا إِلَى مِنْ دَعَانِيَا
 وقد كنت صباراً على القرن في الوغي ثقيلاً على الأعداءِ عضباً لسانياً^(٢)
 ومن التأين قول أعشى باهلة في الرثاء أخيه المنتشر :

أخو رغائبٍ يُعْطِيهَا وَيَسْأَلُهَا يأبى الظلامَةَ مِنْهُ التَّوْفَلَ الزَّفْرُ
 لم تر أرضاً ولم تسمع بساكنها إلا بها من نَوَادِي وَقَعِهِ أَثْرُ^(٣)
 أخو شروبٍ ومكسابٍ إِذَا عَدَمُوا وفي المَخَافَةِ مِنْهُ الْجُدُّ وَالْحَذْرُ^(٤)
 لا يأمن الناسُ مَمْسَاهُ وَمَصْبِحَهُ فِي كُلِّ أَوْبٍ وَإِنْ لَمْ يَغْزُ يُنْتَظَرُ^(٥)

وهي كلها ألفاظاً تأين للقصيد حاول الأعشى أن يسلي نفسه بذكرها .
 وتحتشد المراثي السبع بأسماء عددٍ من الأماكن والمواضع التي كثيراً ما يرددها
 الشعراء لتذكرهم بأخوتهم أو أبنائهم الذين أصابتهم سهام المنون، ويحرص الشعراء
 على ذكر تلك المواضع وتسميتها بأسمائها ، ووصف أيامهم الخالية مع من
 افتقدوهم ، متخذين من تلك المواضع تسلية وعزاء لهم في ما أصابهم .

(١) السابق ، ص ٧٠٧ .

(٢) السابق ، ص ٧٦٢-٧٦٣ "بردي" ثوبي .

(٣) السابق ، ص ٧١٦ ، "الوقع" التزول .

(٤) السابق ، ص ٧١٧ ، "عدموا" افتقروا و"المخافة" مواضع الخوف .

(٥) السابق ، ص ٧١٩ .

فأبو ذؤيب يسمي عدداً من الأماكن في بيئته حيث يذكر جبل (المشقر) وهو

جبل لهذيل :

حتى كأنني للحوادث مروءة بصفا المشقر كل يوم تُقرع^(١)

قال ابن الأعرابي^(٢) بصفا المشقر: هو حصن بالبحرين بهجر ، وروي في أشعار الهذليين : بصف المشرق : قال أبو عبيدة " المشرق سوق الطائف ، يقول : كأنما أنا مروءة في السوق تقرعها أقدام الناس حين مرورهم بها ، للمصائب التي تمر بي تقرعني كل يوم^(٣) .

كما حرص أبو ذؤيب على ذكر أسماء عددٍ من المواضع والأماكن خلال عرضه لمشاهد الحمار الوحشي مع أتانته ، والثور مع الكلاب ، والفارسين مع بعضهما فهو يذكر " السواء " وهو رأس الحرة ، و" بثر " وهو أحد المواضع المعروفة في ذات عرق^(٤) .

فأجاهن من السواء وماؤه " بثر " وعانده طريق مهيع^(٥)

كما ذكر " العرجاء " وهي هضبة ، و" ينابع " وهو اسم مكان :

فكأنها بالجزع جزع " ينابع " فأولات " ذي العرجاء " هب مجمع^(٦)

(١) الجمهرة ، ج ٢ ، ص ٦٨٥ .

(٢) شرح أشعار الهذليين ، ج ١ ، ص ١٠ .

(٣) السابق نفسه .

(٤) السابق ، ص ١٦ .

(٥) الجمهرة ، ص ٦٨٨ .

(٦) السابق نفسه .

كما أورد الأعشى الباهلي أسماء عدد من المواضع فقد ذكر اسم الموضع الذي قتل فيه المنتشر وهو " تثليث " وهو واد عظيم في جنوبي نجد ^(١) :

فجاشت النفس لما جاء جمعهم وراكب جاء من تثليث معتمر
إن الذي جئت من تثليث تندبه منه السماح ومنه الجود والغير ^(٢)

ويتضح من تكرار الشاعر لاسم الموضع حزنه الشديد على أخيه وحنقه على ذلك الموضع الذي لقي المنتشر حتفه فيه . وحرص علقمة الحميري على ذكر أسماء عدد من المواضع في اليمن ليذكر بأنها أصبحت قفاراً بعد أن ملكها ملوك حمير لمئات السنين إلا أن الموت أتى عليهم جميعاً وبقيت الأماكن خالية عبرة لمن اعتبر :

هل لأناسٍ مثل أثارهم بمأرب ذات البناء اليفع
أو مثل صبرواح وما دونها ممّا بنت بلقيس أو ذو بتع ^(٣)

فهو يسمي الأماكن بأسمائها فمأرب قرية بين حضرموت وصنعاء ، وصرواح حصن في اليمن قرب مأرب ^(٤) .

ويظهر حزن أبي زيد الطائي على ابن أخته اللجلاج من خلال ذكره للأماكن التي فقدته فيها يوم أن فقدته " بأعلى الصعيد " ^(٥) وهو اسم موضع ، ثم حدد مكان

(١) السابق ص ٧١٤ .

(٢) نفسه، حاشت: ارتاعت واضطربت، وتثليث: موضع بالحجاز قرب مكة.

(٣) السابق ص ٧٢٨ .

(٤) السابق نفسه.

(٥) السابق ص ٧٣٣ .

موت اللجلاج عطشاً عن يمين الطريق في "صدى حران" وهو موضع في طريق مكة:

عن يمين الطريق عند صدى حران يدعو بالليل غير معود^(١)
كما سمي متمم بن نويرة أيضا بعض الأماكن التي قبر فيها أخاه مالكا داعياً لتلك
الأماكن بالسيل والخصب :

سقى الله أرضاً حلّها قبر مالك ذهاب الغواصي المدجنات فأمرعاً
فمنخرق الأجزاء من حول "شارع" فرووى "جبال القرينين" فضلفعا^(٢)
فمنخرق الأجزاء : اسم موضع ، وشارع : جبل من جبال الدهناء ، وضلفع اسم
موضع في اليمين .

كما تكرر ذكر : المشقر في المراثي فكما ذكره أبو ذؤيب في شعره ذكره أيضاً
متمم بن نويرة والمشقر : حصن في البحرين ، أو هو جبل في الطائف حيث قتل
الأسود بن المنذر يوم "أواره" قيساً وعمرو وهما رجلان من يربوع ، وجزء بن
سعد الرياحي بالإضافة إلى مالك بن نويرة أخ الشاعر الذي قتل هناك :

وقد غالني ما غال قيساً ومالكاً وعمراً وجوناً بالمشقر المعأ^(٣)

(١) نفسه .

(٢) السابق ص ٧٥١-٧٥٢

(٣) السابق ص ٧٥٥ .

كما حاول متمم التعبير عن مدى الألم والحمل الكبير الذي أثقل ظهره بعد فقد أخيه، بل أن ما حدث له لو أصاب جبلي "متالع" و"سلمى" في طيء لتصدعا من شدة ثقل هذه المصيبة :

ولو أن ما ألقى أصاب مُتَالِعاً أو الرُّكْنَ من "سَلْمَى" إذاً لتصدعاً^(١)

أما مالك بن الريب فقد أكثر من ذكر المواضع والأماكن في قصيدته وربما كان لذلك علاقة بالحنين والشعور الذي لازمه تجاه تلك الأماكن حيث نجد في القصيدة أسماء "ذي الطَّبْسِين" وهو موقع في خراسان، و"وَدَي" وهو موضع في بلاد مازن، وروي "أود"، و"خراسان"، و"أعلى الرقمتين" وهو موضع في طريق مكة في ناحية البصرة، و"السمينة": موضع قريب من بلاد مازن، و"مرو" وهي مدينة في خراسان، و"الشبيك": موضع في بلاد مازن أيضاً وكذلك "فلج".

كما نجد في القصيدة أيضاً أسماء "عنيزة" و"حولان" وهما موضعان في نجد، و"بني مازن" و"الريب" وهو اسم قبيلة الشاعر "والرمل" وهو أيضاً اسم موضع في بلاد الشاعر.

(١) نفسه، و متالع وسلمى: جبلان في لطيء.

أساليب الرثاء:

للرثاء أساليب اختص بها دون غيره من أغراض الشعر العربي، وكثيراً ما تتكرر تلك الأساليب في قصائد الرثاء، بل أن عدداً منها أصبح تقليداً سار عليه معظم شعراء المراثي.

ويرجع تعدد الأساليب في الرثاء إلى اختلاف الشعراء الذين يقولون فيه إذ أن لكلٍ منهم منهجه الذي يسير فيه، كما يرجع ذلك إلى اختلاف منهج الشاعر الواحد في الغرض الواحد لأن ذلك يعود في المقام الأول إلى الحالة الشعورية التي يعيشها الشاعر وهو يقول قصائده^(١).

ومن أكثر الأساليب شيوعاً في الرثاء: الحوار والخطاب، والتكرار، بالإضافة إلى عدد من الأساليب والعبارات التي تكررت في شعر الرثاء.

الحوار:

والحوار ملمحٌ أسلوبيٌّ أصيلٌ من ملامح الرثاء، وتقليدٌ في كاد يلتزم به جميع شعراء هذا الفن، ويمثل الشاعر دائماً إحدى ركني الحوار، أما الركن الثاني فهو شخص آخر وغالباً ما يكون امرأة قريبة من الشاعر، ولعل الشعراء مصيبيون في هذا الاتجاه، فالمرأة عادة ما تكون أقرب الناس إلى الشاعر في أمثال هذه الفواجع والمآسي.

ومن اتبع هذا الأسلوب من شعراء المراثي أبو ذؤيب الهذلي حيث استخدم أسلوب الحوار منذ الأبيات الأولى في القصيدة، وقد دعاه إلى ذلك رغبته في التنفيس عن ما

(١) رثاء الأبناء في الشعر العربي، مخيمر صالح - مكتبة المنار، الزرقاء - الأردن الطبعة الأولى ص ٢٠٨.

في نفسه من الألم والحزن فلجأ إلى فئاته الحركية " أميمة " التي تتدخل فنيا لتضفي على مناخ الشعر الحركة والحوار والحيوية .. فحين تلمح أميمة شحوب وجه الشاعر فهذا أقدر على الإقناع وأسرع إلى الملاحظة " (١) .

قالت أميمة ما لجسمك شاحباً مُنذُ ابْتَدَلتَ ومِثْلُ مَالِكٍ يَنْفَعُ
أم ما لجنبيك لا يُلائمُ مضجعاً إلا أفضى عليك ذاك المضجعُ (٢)

وكما هي عادة الشعراء فقد جاء الجواب بعد هذا التساؤل مباشرة بدون فاصل :

فأجبتُها أمّاً لجسَمي أَنَّهُ أودى بِنِيٍّ من البلادِ فودَّعوا (٣)

ونلاحظ أن الشاعر أجاب فقط عن السؤال حول الشحوب والحزن ، ولم يجب عن المال الذي قد ينفع وربما تجاهل ذلك ليدلل على عدم اكترائه بالمال بعد هذه المصيبة .

ويتكرر نفس الأسلوب عند محمد بن كعب الغنوي بل أنه يفتح القصيدة بالحوار مع "سلمى" :

تقول ابنة العبسيِّ قد شبتَ بعدنا وكلُّ أمرِيءٍ بعد الشَّبَابِ يَشِيبُ
وما الشَّيبُ إلا غائباً كان جائباً وما القولُ إلا مُخطئٌ ومُصِيبُ
تقولُ سُلَيْمَى ما لجسَمِكَ شاحباً كأنَّكَ يَحْمِيكَ الشَّرَابُ طِيبُ (٤)

(١) في التدوق الجمالي لعينية أبي ذؤيب — محمد أبو حمده — دار عمار — الأردن — بدون تاريخ ص ١٦ . "بتصرف" .

(٢) الجمهرة ج ٢ ص ٦٨٤ .

(٣) السابق .

(٤) السابق ص ٧٠١ — ٧٠٢ .

والجواب هنا متصل بالسؤال لكنه جواب عن شطر منه وهو عن الشيب وقد كان
الجواب حكيمًا " وكل أمرئ بعد الشباب يشيب " ويأتي الجواب الثاني مباشرة دون
فاصل :

فقلتُ ولم أعي الجوابَ ولم أُلح وللدهرِ في الصَّمِ الصَّلَابِ نَصيبُ
تتابعُ أحداثٌ تخرَّمَنَ إخوتي وشيبنَ رأسي وأخطوبُ تُشيبُ^(١)

وقد أبدع الغنوي في هذا الجواب خاصة أنه ربط الجواب الثاني بالأول حيث عاد
للحديث عن الشيب الذي سببه فقد أخوته.

وسار في نفس الطريق متمم بن نويرة حيث يحاور امرأة سألته عن شحوب جسمه
بعد أن كان ناعم الوجه فيما سبق :

تقولُ ابنةُ العمريِّ مالكَ بعدما أراكَ قديمًا ناعمَ الوجهِ أفرعا
فقلتُ لها طولُ الأسي إن سألتني ولوعَةٌ حُزنٍ تتركُ الوجهَ أسفعا^(٢)

ونلاحظ تطابق الأسلوب في النماذج الثلاثة فالشاعر يبدأ بذكر السؤال " ما
الجسمك؟ " مالك؟ " ثم يذكر الجواب مباشرة وكأنه يحرص على أن لا يتبادر إلى
ذهن السامع سبب آخر لهذا الشحوب والنحول حيث يأتي الجواب ليؤكد أن
سبب ذلك هو فقد الأبناء أو الأخوة . كما نجد نوعاً آخر من الحوار عند مالك بن
الريب ذلك الحوار الذي يدور بين الشاعر المحب وهواه ، أو بينه وبين صاحبيه ،

(١) السابق نفسه.

(٢) السابق ص ٧٥٣.

وقد "اعتمد مالك على هذا الأسلوب لإبراز إحساسه الفياض بالغربة والموت والفقْد^(١) .

دعاني الهوى من أهلٍ وُدِّي وصُحْبِي بذي الطَّبْسِينِ فالتفتُ ورائياً
أجبتُ الهوى لما دعاني بزفرةٍ تقنَّعتُ منها أن ألامَ ردائياً^(٢)

ومن أسلوب الحوار بين الشاعر وصاحبيه قوله:

يقولونُ لا تبعدُ وهم يدفنوني وأينَ مكانُ البعدِ إلا مَكانياً^(٣)

وهكذا يثري الحوار قصيدة الرثاء، ويرفع من أدائها الفني بهذا التنوع الذي يخرج بها قليلاً أو كثيراً عن مذهب القصيدة التقليدية التي قلما اهتمت بالحوار، أضف إلى ذلك ما في الحوار من مرونة تحدد موقف الشاعر من كثير من القضايا التي يهتم بها في قصيدة الرثاء، وما فيه أيضاً من بُعد اجتماعي وطابع إنساني يجعله مناسباً جداً لهذا الفن.

على أن ثمة أمراً لفت انتباهي في هذا الحوار الرائي وهو غياب ما يمكن أن نسميه "المشاركة الوجدانية" فقد كنت أتوقع أن يخفف الشاعر من أعباء تلك المعاناة بأن يجعل المرأة تشاركه في أحزانه وآلامه، كيف لا وهي غالباً ما تكون زوجته أو ابنته أو أخته، لم أجد شيئاً من ذلك !!

(١) رمز الفقْد في يائية مالك بن الربيع — د. محمد الطاووسي — مكتبة زهراء الشرق — القاهرة، ص ١٢٨.

(٢) الجمهرة ج ٢ ص ٧٦٠، ودي: موضع بيلاد مازن.

(٣) السابق ص ٧٦٣.

وليس لذلك تفسير عندي إلا حرص الشاعر على الاعتداد بقوته وصبره وشدة احتماله في أمثال هذه المواقف ، وهو اتجاه يتلاءم مع طبيعة ذلك العصر الذي أرى أن من أهم مزاياه الاعتداد بالقوة مادية كانت أو معنوية .

الخطاب :

من أكثر الأساليب شيوعاً في الرثاء أسلوب الخطاب ، ويختلف المخاطب من قصيدة إلى أخرى فحيناً يخاطب الشاعر الفقيد الذي يرثيه ، وحيناً يخاطب زوجته أو امرأة مجهولة ، وحيناً آخر يخاطب نفسه . إلا أن مخاطبة الفقيد هي أكثر ما يرد في قصائد الرثاء ومن ذلك قول أبي زيد الطائي يرثي ابن أخته اللجلاج :

يا ابن خنساء شقّ نفسي يا لـجـلـاجُ خـلـيتـني لأمرٍ شـديـدٍ^(١)

ويقول في موضع آخر :

إن تفتني فلم أطب عنك نفساً غير أنني أمني بدهرٍ كنودٍ^(٢)

ومن ذلك مخاطبة متمم بن نويرة لأخيه مالك بقوله :

ويوماً إذا ما كدك الخصم إن يكن نصيرك منهم لا تكن أنت أضرعاً^(٣)

ويقول أيضاً :

أبي الصبر آيات أراها وأني أرى كلّ جبلٍ بعدَ جبلٍ حبلِك أقطعا

(١) الجمهرة ، ج ٢ ص ٧٣٦ .

(٢) السابق ص ٧٤٣ .

(٣) السابق ص ٧٤٩ ، كدك : اتعبك ، وأضرع : خضع وذل .

وَأَيُّ مَتَى مَا أَدْعُ بِاسْمِكَ لَا تُجِبْ وَكُنْتَ حَرِيًّا أَنْ تُجِيبَ وَتَسْمَعَا^(١)

ويخاطب الأعشى الباهلي أخاه المنتشر بقوله :

فَإِذَا سَلَكْتَ سَبِيلًا كُنْتَ تَسْلُكُهَا فَازْهَبْ فَلَا يَبْعِدُكَ اللَّهُ مَنْتَشِرًا^(٢)

ومن مخاطبة الشاعر لنفسه قول أبي ذؤيب :

أَمِنَ الْمُنُونِ وَرَبِيهَا تَتَوَجَّعُ وَالذَّهْرُ لَيْسَ بِمَعْتَبٍ مِنْ يَجْزَعُ^(٣)

وقد يخاطب الشاعر أحد أعضاء جسمه كقول متمم بن نويرة :

أَعْيَنِي هَلَّا تَبْكِيَانِ لِمَالِكٍ إِذَا أَذْرَتِ الرِّيحُ الْكَنِيفَ الْمَرْبَعَا

وَلِلشَّرْبِ فَابْكِي مَالِكًا وَلِبَهْمَةٍ شَدِيدٍ نَوَاحِيهَا عَلَيَّ مَنْ تَشَجَّعَا^(٤)

وقد يخاطب الشاعر أيضاً شخصاً آخر غير المرثي ومن ذلك قول الأعشى الباهلي

يخاطب قاتل أخيه المنتشر وأسمه هند بن سلمى :

أَصَبْتَ فِي حَرَمٍ مَنَّا أَخَا ثَقَةٍ هِنْدَ ابْنِ سَلْمَى فَلَا يَهْنَأُ لَكَ الظَّفْرُ^(٥)

وقال يخاطب بني نفيل بن عمرو بن كلاب وهم أعداء المنتشر الذين ولوا عليه

الحارثين فقبضوا عليه وقتلوه .

إِنْ تَقْتُلُوهُ فَقَدْ يَسِي نَسَاءَكُمْ وَقَدْ تَكُونُ لَهُ الْمَعْلَاةُ وَالْخَطْرُ^(٦)

(١) السابق ص ٧٥١ ، آيات: علامات وآثار.

(٢) السابق ص ٧٢١.

(٣) السابق ص ٦٨٣.

(٤) السابق ص ٧٤٩-٧٥٠ ، البهمة: جماعة خيل من عسكر كثير، وشديد نواحيه: المقصود قوة الجانب.

(٥) السابق ص ٧٢٢ ، الحرم: ذو الخلصة وهوبيت أصنام كان للدوس وخنعم.

(٦) السابق ص ٧٢٠.

ومن مخاطبة الأصحاب قول محمد بن كعب الغنوي لمن نصحه بأن يخرج أبا المغوار إلى القرى فيصح مما ألم به :

وحدَّثماني إنما الموت بالقرى فمالي وهذي روضةٌ وقليبٌ^(١)

وقوله :

لعمركم إن البعيد لما مضى وإن الذي يأتي غداً لقريبٌ^(٢)

ومن مخاطبة الأصحاب أيضاً قول مالك بن الرب لأصحابه :

ويا صاحبي رحلي دنا الموت فانزلا
برايبة إنني مقيم لياليا
خذاني فجراني ببردٍ إليكما
فقد كنت قبل اليوم صعباً قياديا^(٣)

وقد يخاطب الشاعر السامع وكثيراً ما يرد ذلك في مواضع الحكمة والتأمل وكان الشاعر يدعو سامعيه إلى النظر فيما يقول ، ومن ذلك قول الحميري :

فالنفس لا يجزئك إتلافها ليس لها من يومها مُرتجعٌ^(٤)

وقوله :

فاسأل جميع الناس عن حمير
من أبصر الأقوال أو من سمع
يُخبرك ذو العلم بأن لم يزل
لهم من الأيام يومٌ شنعٌ^(٥)

ومن ذلك قول الأعشى الباهلي يذكر كرم المنتشر : ويخاطب السامع بقوله :

(١) السابق ص ٧٠٩ .

(٢) السابق ص ٧١٠ .

(٣) السابق ص ٧٦٢ .

(٤) السابق ص ٧٢٥ .

(٥) السابق ص ٢٧٦ ، الشنع : قبح الشيء الذي يستشنع قبحه .

فَنَعَمَ مَا أَنْتَ عِنْدَ الْخَيْرِ تَسْأَلُهُ وَنَعَمَ مَا أَنْتَ عِنْدَ الشَّرِّ تَنْتَظِرُ^(١)
 وَلَمْ تَخُلْ قَصِيدَةَ أَبِي ذُوَيْبٍ مِنْ هَذَا الْخَطَابِ لِلْسَامِعِينَ حَيْثُ يَقُولُ نَاصِحاً :
 لَا بُدَّ مِنْ تَلْفٍ مَقِيمٍ فَانْتَظِرْ أَبَارِضِ قَوْمِكَ أَمْ بِأُخْرَى الْمَضْجَعُ
 وَلِيَأْتِيَنَّ عَلَيْكَ يَوْمٌ مَرَّةً يِكِي عَلَيْكَ مَقْنَعاً لَا تَسْمَعُ
 وَالنَّفْسُ رَاغِبَةٌ إِذَا رَغِبَتْهَا وَإِذَا تَرُدُّ إِلَى قَلِيلٍ تَقْنَعُ^(٢)

كما خاطب متمم بن نويرة السامع مادحاً أخاه مالكا ومنوهاً بنبهه وحميد صفاته
 يقول :

وَإِنْ تَلَقَّهُ فِي الشَّرْبِ لَا تَلْقَ فَاحِشاً عَلَى الشَّرْبِ ذَا قَاذُورَةٍ مُتَزَعاً^(٣)

التكرار :

تبرز ظاهرة التكرار في قصائد الرثاء بوضوح ، ولهذا قال ابن رشيق " وأولى ما
 تكرر منه الكلام باب الرثاء لمكان الفجاعة وشدة القرحة التي لم يجدها المتفجع ،
 وهو كثير حيث التمس من الشعر واجداً " ^(٤)
 ولا يخلو التكرار في الرثاء أن يكون تكراراً لألفاظ ، أو عبارات ، أو أشطر شعرية
 أو معان . وتتكرر الألفاظ في الرثاء لتعبر عن التصاق المعنى المراد بالشاعر فيكرره
 كثيراً في القصيدة ليعبر عن ما في نفسه من حزن وأسى ولوعة أو للتأكيد على
 الصفات الخلقية أو طلب الثأر ، كما أن التكرار أحد آثار الحزن الشديد الذي

(١) السابق ص ٧٢٠، تنتظر : أي ماتتظر منه من البلاء الحسن في الحرب.

(٢) السابق ص ٦٨٥ .

(٣) السابق ص ٧٥١، ذوقاذورة: الذي يتبرم بالناس ويتقدر منهم لسوء خلقه، والمتزع: المتسرع النازع الى الشيء.

(٤) العمدة لابن رشيق ج ٢ ص ٧٦ .

أصاب الشاعر فجعله يقول الشعر وهو لا يدري ما يقول أو ما قال قبل ذلك بسبب تأثير الفاجعة في نفسه ، ولا يجب أن نغفل شيئاً مهماً وهو أنه ربما يكون ذلك التكرار من تلاعب الرواة بالقصيدة أو ضياع بعض الأبيات ودخول أبيات لشعراء آخرين سهواً .

ومن التكرار اللفظي تكرار اسم المرثي ومن ذلك قول متمم بن نويرة يرثي أخاه مالكا :

سقى الله أرضاً حلها قبرُ مالكٍ ذهاب الغواذي المذجناتِ فأمرعاً^(١)
وقوله في موضع آخر :

وللشربِ فابكي مالكاً ولبهمةٍ شديدٍ نواحيها على من تشجعاً^(٢)
وقوله ايضاً:

فلما تفرقنا كائي ومالكاً لطول اجتماعٍ لم نبت ليلةً معا^(٣)

وقد تكرر هذا الأسم ٦ مرات في هذه القصيدة ويدل هذا التكرار على المحبة التي يكنها الشاعر لأخيه بحيث لا يفتأ يذكر اسمه في كل جزء من أجزاء القصيدة. ومن التكرار اللفظي تكرار كلمة " فتى " حيث تكررت عدة مرات في قصيدة الغنوي وربما كان سبب ذلك التكرار افتخار الشاعر بأخيه وبفروسيته واستحضاره خلال القصيدة لصورة أخيه الشجاع "فتى أريجياً كان يهتز للندى " فتى لا يبالي أن يكون بجسمه " فتى الحرب أن حاربت كان شهابها " .

(١) الجمهرة ص ٧٥١ .

(٢) السابق ص ٧٥٠ .

(٣) السابق ص ٧٥٢ ، لطول اجتماع: أي بعد طول اجتماع.

كما تكررت نفس اللفظة في قصيدة متمم بن نويرة عدة مرات والسبب في هذا التشابه في تكرار ذات الكلمة أن الشاعرين يرثيان أخويهما يقول متمم: "فتى كان مجذاماً إلى الروع ركضه"، فتى كان أحيا من فتاة حية".
ومن الألفاظ أيضاً كلمة "أخي" حيث كررها الغنوي عدة مرات وكأنه يتلهف في كل مرة لرؤية أخيه الراحل :

"أخي ما أخي لا فاحشٌ عند ربية"، "أخي كان يكفني وكان يعينني".
ومن التكرار اللفظي تكرار لفظه "الغضا" عند مالك بن الرب حيث تكررت ٩ في خمسة أبيات وقد أراد الشاعر بذلك إبراز مشاعره الخفية نحو الغضا ليفصح عن حبه لهذا النبات والأرض التي ينبت فيها :

الأ ليمت شعري هل أبيتنَّ ليلمةً بجنب الغضا أزجي القلاصَ النواجيا
فليت الغضا لم يقطع الركبَ عرضه وليت الغضا ماشى الركبَ لياليا
لقد كان في أهل الغضا لو دنا الغضا مزارٌ ولكن الغضا ليس دانيا
فيازيدُ عللني بمن يسكن الغضا وإن لم يكن يا زيدُ إلا أمانيا
أحب الغضا والدمث حُباً كأنما أرى ذا الغضا والدمث أهلي وماليا^(١)

وواضح أن تكرار الغضا على هذا النحو دليل على مشاعر فياضة لم يستطع الشاعر كتمانها ، إنها مشاعر الفقد والحنين إلى الأهل والوطن والأحبة ، ورغم إسراف الشاعر في التكرار هنا إلا أننا نرى أن الموقف يستحق ذلك ، فالرجل يحتضر وهو يصرخ بحبه لأهله ووطنه ويتحسر على ماضيه ويكرر ذلك مؤكداً على هذه المشاعر الفياضة التي أحرق فتواده .

(١) السابق ص ٧٥٩-٧٦٠، الدمث: السهول من الأرض .

ومن تكرار العبارات تكرار عبارة " هوت أمه " حيث تكررت في قصيدة الغنوى ومعناها " التعجب كما تقول : قاتله الله، وهوت أمه : هلكت والمراد هنا التعجب والمدح:

هَوَتْ أُمُّهُ مَا يَبْعَثُ الصَّبْحَ غَادِيَا وماذا يُواري الليلُ حينَ يَؤُوبُ
هَوَتْ أُمُّهُ مَاذَا تَضَمَّنَ قَبْرُهُ من المجدِ والمعروفِ حينَ يَنُوبُ^(١)

ومن الأساليب التي تكررت عند مالك بن الريب قوله " لله درك " فقد نسبها مرة إلى نفسه ومرة إلى الظباء ، ومرة إلى "ابنائه" ومرة إلى الهوى ، ومرة إلى لجاجته وتماديه ، ومرة إلى انتهائه والأشطر هي :

"قلله درى يوم أترك طائعا" ، "ودر الظباء السانحات عشية" ، "ودر كبيرى اللذين كلاهما " ، " ودر الهوى من حيث يدعو صحابه" ، "ودر لجاجتي ودر انتهائيا"^(٢) .

ويدل هذا التكرار على تعجب الشاعر الشديد من سوء حاله وما ألم به وكأنه يقول " عجباً لي وللهى والظباء ولتماديّ ولنهائيّ .

وقد نجح هذا التكرار في إيصال ما أراد الشاعر الإفصاح عنه من الشعور بالندم والألم والسخط على حياته البائسة الحافلة بالآلام .

ومن تكرار الأشطر الشعرية، قول أبي ذؤيب الهذلي :

"والدهر لا يبقى على حدثانه " حيث تكرر هذا الشطر ثلاث مرات في مرثيته ، وقد عدّ أحد الباحثين الغربيين هذا التكرار عند أبي ذؤيب " مرحلة من مراحل

(١) السابق ص ٧٠٣ ، هوت امه: أي هلكت ،وغاديا: أي شيء يبعث الصبح منه حين يغدو الى الحرب.

(٢) السابق ص ٧٦١ .

تطور النياحة إلى المرثية ، فالنياحة كانت تتألف من تكرار وحدات مسجوعة بدأت شيئاً فشيئاً تفقد هذه الخصيصة لتتحول إلى المرثية " (١) .

ولكن هذا الرأي يغفل تماماً مقدرة الشاعر على الإبداع وتفننه في هذه القصيدة ونحن لا نرى ذلك التكرار الفني الذي يعتمد على تقسيم القصيدة إلى عدة مشاهد كثيراً على شاعر مثل أبي ذؤيب ، كما أن جعل هذا التكرار من النياحة لا يتوافق مع ما عُرف عن الشاعر من القوة والصبر والتجلد لهذا لا نجد مبرراً لهذا التأويل فالشاعر نفسه ذمَّ البكاء والنياحة في القصيدة ذاتها وعد ذلك من السفاهة وذلك بقوله : " ولقد أرى أن البكاء سفاهة " .

ومن تكرار اسم المرثي قول أبي زيد الطائي يرثي ابن أخته الجلاج :

غيرَ أنَّ اللجلاجَ هدَّ جناحي يومَ فارقتُهُ بأعلى الصَّعيدِ (٢)

وقوله :

يا بنَ خنساءَ شقَّ نفسيَ يا لـجـ لـجـ خليتني لأمرٍ شديدٍ (٣)

ومن التكرار اللفظي تكرار لفظة بعينها عدة مرات ومن ذلك كلمة **الدهر** التي تكررت في عدد من القصائد عدة مرات حيث تكررت عند أبي ذؤيب الهذلي ٦ مرات كما تكررت عنده كلمة **المنون** ٣ مرات وكذلك لفظة **"البكاء"** .

(١) المرثي الشعرية في عصر صدر الإسلام - مقبول بشر النعمة - ص ٢٠٩ .

(٢) الجمهرة ص ٧٣٢ .

(٣) السابق ص ٧٣٦ .

وكماترى فإن أسلوب التكرار فى شعر الرثاء ارتبط بالتعبير عن شعور الشعراء بالفقد والارتباط بالوطن أو الإشارة إلى الذكريات من خلال ذكر أسماء عدد من الأماكن والأوطان ونرى أن شعراء المراثى نجحوا كثيراً فى استخدام هذا الأسلوب ولم نجد عند أى منهم إخفاقاً فى استخدام التكرار رغم كثرته فى هذا الغرض الشعرى .

التراكيب الأسلوبية فى الرثاء :

لا تخرج الجملة فى الكلام العربى عن أن تكون جملة إنشائية أو خبرية والشعر العربى مكون من جمل خبرية وإنشائية ، وتختلف تلك الجمل من غرض إلى غرض ومن قصيدة إلى أخرى .

الجمل الإنشائية :

يعرف الإنشاء بأنه الكلام الذى لا يحتمل الصدق أو الكذب لذاته وذلك لأنه ليس لمدلول لفظه قبل النطق به وجود خارجى يطابقه أو لا يطابقه وينقسم الإنشاء إلى قسمين الأول طلبى والثانى غير طلبى ، فالطلبى ما يستدعى مطلوباً غير حاصل وقت الطلب ^(١) ومن أنواعه الاستفهام ومنه قول أبى ذؤيب :

أمنَ المنونِ وريبها تتوجعُ والدَّهرُ ليسَ بمُعْتَبٍ منِ يجزعُ؟ ^(٢)

(١) البلاغة العربية — مصطفى الصادق الجوينى — منشأة المعارف — الإسكندرية ص ٢٠ .

(٢) الجمهرة ص ٦٨٣

فالهزمة هنا للاستفهام الإنكاري إذ المعنى أنه يعزي نفسه ويحضرها على الصبر والرضا بقدر الله وقضائه إلا أنه لم يخف ألمه وبكائه على أبنائه الذين تخطفهم الموت ولم يستطع دفعه أورده ولذلك فهو ينكر على نفسه الألم والتوجع لأن المنية أمر واقع محتوم لا مفر منه وكأنه يقول : هل المنون ورييها أهل لأن يتوجع منهما؟!

ومن معاني الاستفهام التسوية ومنه قول أبي ذؤيب :

لأبدٍ من تَلَفٍ مقيمٍ فانتظر أبأرضٍ قومك أم بأخرى المضجعُ^(١)

فالهزمة في أبأرض تفيد الاستفهام ومعناها التسوية حيث أن المعنى أن الموت يأتي على الإنسان في كل مكان سواء في أرض قومه أو في غيرها .

ومن الاستفهام التقريري قول مالك :

ألم ترني بعث الضلالة بالهدى وأصبحتُ في جيش ابن عفان غازياً^(٢)

ومنه أيضاً قول أبي ذؤيب :

كم من جميع الشمل ملتئم الهوى كانوا بعيشٍ ناعمٍ فتصدعوا^(٣)

ومن أضرب الإنشاء الأمر وقد ورد قليلاً في الرثاء ومنه قول الغنوي :

فقلتُ أدعُ أخرى وأرفع الصوت ثانياً لعلَّ أبا المغوار منك قريبُ^(٤)

فالعلان أدع ، وأرفع فعلاً أمر والفاعل في كل منهما ضمير مستتر وجوباً تقديره أنت.

ومن الأمر قول مالك ابن الريب :

(١) السابق ص ٦٨٥ .

(٢) الجمهرة ص ٧٦٠ .

(٣) السابق ص ٦٨٥ .

(٤) السابق ص ٧٠٥ .

خذاني فجراني ببردِي إليكما فقد كنت قبل اليوم صعباً قيادياً^(١)
ومن أضرب الإنشاء التمني وكثيراً ما يرد في المراثي حيث يتمنى الشاعر
عودة الفقيد أو عدم حدوث تلك المصيبة ومنه قوله مالك بن الريب :
الأ لیت شعري هل أبيتنَّ ليلةً بجنب الغضى أزوجي القلاصَ التواجيا
فليت الغضى لم يقطع الركبَ عرضهُ وليت الغضا ماشى الركابَ لياليا^(٢)
ومنه أيضاً قول مالك بن الريب :
ويا صاحبي رحلي دنا الموتُ فانزلا براييةٍ إني مقيمٌ لياليا^(٣)

الجمل الخبرية :

اختلفت آراء العلماء في مفهوم الخبر ، ولكن هناك قدراً مشتركاً بينهم في تعريفه وهو أنه ما يصح أن يقال لقائله إنه صادق أو كاذب فإن كان الكلام مطابقاً للواقع كان قائله صادقاً وأن كان غير مطابقٍ له كان قائله كاذباً أي إن الخبر يحتمل الصدق ويحتمل الكذب^(٤) . وما يعنينا هنا ضربان من أضرب الخبر وهما التوكيد والقسم.

التوكيد :

وهو تأكيد الكلام بأحد أدوات التوكيد ومنه قول أبي ذؤيب :

(١) السابق ص ٧٦٢ .

(٢) السابق ص ٧٥٩-٧٦٠ .

(٣) السابق ص ٧٦٢ .

(٤) البلاغة العربية - مصطفى الصادق الجويني - ص ١١ .

فلئن بهم فُجع الزمانُ وريبهُ
إني بأهلِ مودَّتِي لمفجَعُ
فـ "إن" حرف توكيد ونصب ، ومما زاد التوكيد قوة دخول اللام على الخبر
مفجع.

ومنه قوله أيضاً :

ولياتينَّ عليكِ يومَ مرةٍ
بيكي عليكِ مقنعاً لا تسمعُ^(١)
فاللام تفيد التوكيد وأيضاً النون جاءت للتوكيد .
ومنه أيضاً قول أبي زيد الطائي :
إنَّ طولَ الحياةِ غيرُ سَعودِ
وضلالٌ تأمِيلُ نيلِ الخلودِ^(٢)
فإن حرف توكيد ونصب والجملة خبرية مؤكدة .

ومنه قول الغنوي :

وإني وتأميلي لقاءً مؤمِلِ
كداعي هديلٍ لا يزالُ مكلفاً
وقد شَعبتُهُ عن لقاَي شعوبُ
وليس له حتى المماتِ مجيبُ^(٣)
إن حرف توكيد ونصب والجملة خبرية مؤكدة .
ومنه قول الأعشى :

إني أتني لساناً لا أسرُ بها
من غلوا لا كذبٌ فيها ولا سخرُ^(٤)

(١) الجمهرة : ص ٦٨٥ .

(٢) السابق ص ٧٣٢ .

(٣) السابق ص ٧١٠ .

(٤) السابق ص ٧١٤ .

وقوله :

إِنَّ الَّذِي جِئْتَ مِنْ تَثْلِيثَ تَنْدِبُهُ مِنْهُ السَّمَاخُ وَمِنْهُ الْجَوْدُ وَالْغَيْرُ^(١)
وَمِنَ التَّوَكِيدِ أَيْضاً قَوْلَ مَتَمِّ بْنِ نُورِيَّةَ :
وَإِنِّي وَإِنْ هَازَ لَتَنِي قَدْ أَصَابَنِي مِنَ الرَّزَاءِ مَا يُيْكِي الْحَزِينَ الْمَفْجَعَا^(٢)

القسم :

وقد وجدنا القسم أكثر ما يرد في الرثاء مسبقاً بقولهم : لعمرى وربما كان ذلك تقليداً في الرثاء سار عليه الشعراء ومن ذلك قول الغنوي :

لِعَمْرِي لئن كانت أصابت منية أخي والمنايا للرجال تُصِيبُ^(٣)
فاللام لام القسم وعمرى متبداً خبره محذوف واللام في لئن مواطنك للقسم .
وفي موضع آخر يقول الغنوي أيضاً :
لِعَمْرُكُما إِنَّ البَعِيدَ لما مَضَى وَإِنَّ الَّذِي يَأْتِي غَداً لِقَرِيبُ^(٤)

وقد أفتح متمم بن نويرة قصيدته بالقسم وأتبع نفس التقليد "لعمرى" حيث قال في مطلع مرثية :

لِعَمْرِي وَمَا دَهْرِي بِتَأْيِينِ هَالِكٍ وَلَا جَزَعاً مِمَّا أَصَابَ فَأَوْجَعاً^(٥)

(١) الجمهرة ص ٧١٥ .

(٢) السابق ص ٧٥٤ .

(٣) السابق ص ٧٠٢ .

(٤) السابق ص ٧١٠ .

(٥) السابق ص ٧٤٧ .

ولم يجد مالك بن الريب عن الطريق بل سار على نفس التقليد حيث قال :
لعمرى لئن غالت خراسانُ هامتي لقد كُنتُ عن بابي خراسانَ نائياً^(١)

ولم أجد في قصائد الرثاء السبع أي قسم لم يبدأ بـ " لعمرى " وهذا يؤكد ما ذكر سابقاً من أن هذا تقليد سار عليه جميع الشعراء في الرثاء.

تقديم الجار والمجرور في الرثاء :

يلاحظ المدقق في أبيات الرثاء تقديم الشعراء للجار والمجرور ، وذلك لا يرد مصادفة بل كان عملاً مقصوداً يقتضيه غرض أراده الشاعر حيث يكون للجار والمجرور أهمية توجب تقديمهما ومن ذلك قول أبي ذؤيب:

أمنَ المنونِ ورييها تتوجَّعُ والدهرُ ليسَ بمعتبٍ منُ يجزَعُ^(٢)
فالجار والمجرور " من المنون " تقدما على الفعل المتأخر "تتوجع" وهما متعلقان به
ومن التقديم أيضاً قول الغنوي :

فقلتُ ولم أعي الجوابَ ولم ألح وللدهرِ في الصَّمِّ الصَّلابِ نصيبُ^(٣)
فقوله "للدهر" جار ومجرور متعلقان بخبر محذوف تقديره كائن ، أي: نصيب كائن
للدهر .

(١) الجمهرة ص ٧٦٠ ، غالت: أهلكت ، والهامة: الرأس .

(٢) السابق ص ٦٨٣ .

(٣) السابق ص ٧٠٢ .

ومنه أيضاً قوله : " والمنايا للرجال شعوبٌ " وقوله " للنفس اللجوج غلوبٌ " — أي غلوب للنفس اللجوج .

ومنه قول أعشى بأهله :

فبتُّ مكتئباً حيران أندبهُ وكنتُ أهدرُ لو ينفع الحذرُ ^(١)

فالجار والمجرور " به " تقدم على الفاعل " والقدر "

ومنه قوله :

إن الذي جئت من تثليث تذبهُ منه السماحُ ومنهُ الجودُ والغيرُ ^(٢)

حيث قدم الجار والمجرور " منه " على المبتدأ المؤخر السماح ، وقدم أيضاً الجار والمجرور " منه " على المبتدأ " الجود " .

وبعد هذا العرض للأسلوب والرتاء وأساليبه وتراكيبه نستطيع القول بأن الرثاء غرض شعري مستقل له أسلوبه الخاص الذي يميزه وله تراكيبه وطرقه الخاصة في التعبير، ولا يمكن القول بأن الرثاء تابع للمدح أو فرعاً منه، بل هو غرض شعري خاص له دوافعه وبواعثه وأسبابه، وله أيضاً أسلوبه وطريقته، وقد كشفت الدراسة الأسلوبية لقصائد الرثاء أن أساليب الرثاء وأن اختلفت من شاعر إلى آخر إلا أنها في النهاية لا تخرج عن خطوط عريضة ابتكرها السابقون وتابعهم فيها المتأخرون .

(١) الجمهرة ص ٧١٤ .

(٢) السابق ص ٧١٥ .

الفصل الخامس

الصورة الشعرية في قصائد الرثاء

- الصورة الشعرية .
- صورة الموت :
- التشخيص والتجسيم .
- وقفة مع أبي ذؤيب .
- صورة الفقيد :
- ارتباط التشبيه بعاطفة الشاعر .
- انتزاع الصور من البيئة .
- صورة الشاعر :
- البكاء .
- الشحوب والضعف .
- الأرق وقلة النوم .

الصورة الشعرية :

تعبر الصورة الشعرية عن نفسية الشاعر الذي يحاول نقل فكرته وعاطفته إلى قرائه وسامعيه ، وتخزن الصورة عدداً من الوسائل التصويرية فهي التي تكشف لنا عن حياة الشاعر وطريقته في التعبير .

ولهذا " تعد الصورة الشعرية في العصرين الجاهلي والإسلامي دالةً على التكوين الفكري والاجتماعي الذي وصل إليه العرب ، وإن اختلفت الصور الشعرية بين الجاهلية والإسلام فالشاعر لا يستطيع أن يعبر عن المأساة وما يعانیه ، وبهذا قد تتشابه الأمم والأفراد على اختلاف الأزمنة والأمكنة " .^(١)

ويقصد بالصورة الشعرية في الرثاء " كل الصور البيانية من تشبيهات واستعارات وكنائيات وكل ما يستعين به الشاعر الرائي لعرض صور الموت والموتى ومظاهر الشجاعة والمروءة عندهم"^(٢) ، " وحين تعمد الصورة الشعرية في مصادرها إلى الحياة والموت تظل قيمها وثيقة الصلة بمفاهيم القوم الذين تواضعوا عليها فحين يكون الموضوع في العزاء والخلود تجنح الصور نحو التفاؤل والاستبشار وإن يكن الموضوع في الندب والبكاء فإن الصور تتسم بالقناعة والتهويل " .^(٣)

وتتفاوت الصور الشعرية لدى شعراء الرثاء بناءً على بيئاتهم وعواطفهم وشخصياتهم فالصور الشعرية عند الجاهليين كثيراً ما تأتي مشوبة بالكآبة والحزن

(١) الرثاء في الجاهلية والإسلام - حسين جمعة - دار القلم - دمشق ، ص ٢٠٧ .

(٢) المصدر السابق .

(٣) الصورة الفنية في النقد الشعري . د. عبد القادر الرباعي - مكتبة الكتاني - الأردن . ط ١٩٨٤م ، ص ٢١١

والجزع ، بينما تأتي عند شعراء الرثاء الإسلاميين متفائلة مشرقة وأحياناً مستبشرة بالسعادة للميت .

وبناءً على ما كنت ذكرته في فصل سابق حول وحدة قصيدة الرثاء فإنني أرى أنه من الصعوبة بمكان تناول الصورة الشعرية على شكل جزئيات لأن ذلك يتنافى مع الوحدة التي ذكرناها فشعراء المرثي يعتمدون على الصورة الكاملة للموقف . ولهذا فإن البحث في التشبيه والاستعارة في قصائد الرثاء قد يتنافى مع مفهوم الوحدة والشمول الذي أشرنا إليه فالشاعر " يحمل لنا الصورة من خلال شعره وعاطفته أو فكرته دون الإعتماد على تشبيه أو استعارة ، أو أي مجاز آخر بصورة واضحة " . (١)

وبالتالي فإن تلك الصور ترسم مشهداً أو موقفاً نفسياً مباشراً دون أن تفقد قيمتها الفنية ، فقد وجدت قصائد جيدة تكاد تخلو من الصور بالمفهوم التقليدي الذي يقوم على العناصر البيانية ، ومع ذلك فإنه لا بد من التوضيح والتفسير لعدد من الظواهر البلاغية في القصائد التي بين أيدينا مع الحرص على أن تبقى تلك الوحدة ماثلةً في القصيدة .

وبناءً على هذا فقد اعتمدت في هذا الفصل على دراسة الصور الشعرية من خلال ثلاثة محاور وجدت أن جميع القصائد السبع تدور حولها وهي صورة الموت ، وصورة الفقيد ، وصورة الشاعر بعد المصيبة ، وسنرى كيف أن الشعراء جميعهم استخدموا الاستعارة لتصوير الموت ، في حين استخدموا التشبيه لصورة الفقيد، أما صورة الشاعر بعد المصيبة فقد صوروها تارة بالاستعارة وتارة

(١) التفسير النفسي للأدب - عز الدين إسماعيل . ص ٨٩ .

بالتشبيه واستمدوا صورهم في هذا المحور من الواقع المحيط بهم فكان ذلك أقرب إلى الوصف منه إلى التشبيه والتصوير .

صورة الموت "التجسيم والتشخيص" :

اعتمد شعراء المراثي في تصوير الموت على الاستعارة ، وكانت معظم الصور التي وجدتها في قصائد الرثاء السبع تعتمد إلى تجسيم وتشخيص الموت وقلمنا نجد شاعراً اعتمد على التشبيه في تصويره للموت .

وأرى أن سبب هذه الظاهرة في شعر الرثاء هو أن جميع الشعراء كانوا صادقين مع أنفسهم منذ أول بيت في القصيدة ، ولذلك أعطى الشعراء أوصافاً للموت من خلال نظرهم له وبناءً على مشاعرهم تجاهه ، ومما يزيد في صدق الشاعر استحضاره صورة الفقيد خلال حديثه عن الموت. كما أن ملاءمة الاستعارة للعاطفة جعل الشعراء يميلون إلى استخدامها للتعبير عن صورهم (فتخرج الكلمات ملتهبة حادة بفضل ما في الجاز والاستعارة من تركيز وإيجاز وتبلور يعطي التعبير قوة ، وفي أثناء ذلك يتحول الشاعر إلى ما يشبه صانعاً جديداً للغة ، فهو يسمي الأشياء بغير أسمائها ويصفها بصفات أشياء أخرى معبراً عن علاقات فكرية جديدة) .^(١)

لقد جعل الشعراء من الموت قوةً مجسمةً مدمرةً قادرةً على الانقضاء على كل إنسان وربما كان سبب اعتماد الشعراء على تشخيص الموت وتجسيمه في قصائد الرثاء اعتماد الشعراء على اعتقادٍ ساد قديماً " يعتقد به الإنسان القلم والذي

^(١) في النقد الأدبي ، د. شوقي ضيف - دار المعارف الطبعة الخامسة ، ص ١٧١ .

يرى أن لكل شيء من الأشياء روحاً ، وظل هذا الوهم شيئاً موروثاً لا شعورياً" . (١)

وقد تعددت الصور التي استعارها الشعراء للموت فهو عند أبي ذؤيب الهذلي سبع له أظفارٌ ينهشُ بها أجسامَ الناس :

وَإِذَا الْمَنِيَّةُ أَنْشَبَتْ أَظْفَارَهَا أَلْفَيْتَ كُلَّ تَمِيمَةٍ لَا تَنْفَعُ (٢)

فالموتُ وحشٌ كاسرٌ له أظفارٌ كسائر الوحوش ، وهي وسيلةٌ في البطش والفتك ، ولذلك يبطش على غير هدى حيث بطش بخمسة أبناء دفعةً واحدةً دون أن يجد من يدفعه أو يرد غائلته إلى درجة أن التمايم التي اعتقدا الجاهلون بمفعولها السحري عاجزة عن ذلك، وبعكس ما ذكرته سابقاً من أن سبب هذا التحسيم والتشخيص هو اعتقاد الإنسان القديم فإن الدكتور مصطفى ناصف يرى أن أباذؤيب (يبلغ الروعة في تصوير المنية تصويراً يعكس نفسيته نحوها أكثر مما يعكس اعتقاداً بدائياً) . (٣)

ولا يقتصر ظلم وتعدي الموت على الإنسان وحده حسب ما يرى أبو ذؤيب بل إن قوة المنية تفتك بالحيوان أيضاً ولو كان قوياً ممنعاً مثل الثور الوحشي والحمار الوحشي ، ولن يسلم من الموت أحدٌ حتى لو كان محصناً بالدروع والسلاح كما في مشهد الفارسين في آخر قصيدة أبي ذؤيب .

(١) تاريخ الأدب العربي - ندم عدي - مكتبة ربيع - حلب الطبعة الأولى ج ١ ص ١٨ .

(٢) الجمهرة ص ٦٨٤ .

(٣) مشكلة المعنى في النقد الأدبي الحديث - مصطفى ناصف - مكتبة الشباب - القاهرة ، ص ١٢٠ .

أما الغنوي فالموت عنده دابة أقبلت بسرعة لتفتك بمن تجده في طريقها ثم انتظرت قليلاً وأمهلت بعض الناس وتجهزت ثم انقضت على الباقيين بدون رحمة أو شفقة :

غُنِينَا بِخَيْرِ حَقْبَةٍ ثُمَّ جَلَّحَتْ عَلَيْنَا الَّتِي كُلُّ الْأَنَامِ تُصِيبُ
فَأَبَقَتْ قَلِيلاً ذَاهِباً وَتَجَهَّزَتْ لِآخِرِ وَالرَّاجِيِ الْحَيَاةَ كَذُوبٌ^(١)

ولفظه جلّحت قرينة لهذه الاستعارة المكنية ووجه الشبه بين الدابة والموت هو الفتك وعدم الرحمة والتأني ثم الانقضاض.

وقد أكد الشاعر نظرتة إلى هذا المصير ويأسه من الفرار منه بقوله : "والراجي الحياة كذوب" وربما كان سبب تجسيد الموت بهذه الطريقة موروثاً عند الشاعر "المسلم" الذي حاول إسقاط فكرة أن لكل شيء روحاً على الموت فتصوره على شكل دابة قادمة .

وللموت صورة أخرى عند أبي زيد الطائي فهو: رجلٌ طائشٌ يرمي بالسهام على غير هدى فتارة تصيبُ وتارة تخطئُ إلا أنه يستمر في رمي سهامه على الناس الذين يقفون أمامه مشدوهين كالعود المنصوب للرمي.

عَلَّلَ المرءُ بالرجاءِ وَيُضْحِي غَرَضاً لِلْمَنُونِ نَصَباً كَعُودِ

(١) الجمهرة ، ص ٧٠٧ . ومعنى جلّحت : صممت وقصدت ، وهمت بالأكل وفي اللسان : جلح على القوم تجليحاً : إذا حمل عليهم .

كل يوم ترميه منها برشق^(١) فمصيبٌ أو صافٍ غير بعيد^(١)
ومع أن أبا زيد كان نصرانياً إلا أن فكرة تجسيد الموت وتحويله إلى شيء
محسوس بارزة في شعره وربما كان سبب هذا التجسيد ما لاقاه الشاعر من
الفجعة والألم فأطلق هذا الوصف على الموت الذي كان موقفه الشخصي منه
موقف الناقم الجازع الحزين .

وهكذا فقد صور شعراء المراثي الموت بصورٍ شتى وهي في كل الأحوال كائنٌ
قويٌّ قادرٌ على قتل كل من يقف في طريقه ، وقد رأينا كيف تعددت تلك
الصور عند الشعراء ومرجع ذلك يعود إلى نفسية كل شاعر وشخصيته ونظراته
إلى الموت .

وقفه مع أبي ذؤيب :

ولتقف قليلاً عند أبي ذؤيب الهذلي الذي شكّلت صورة الموت عنده قوة جعل
منها مسرحاً لتمثيل الأحداث في القصيدة (فاستمد) من هذه الصورة الشعرية
أفكاره لتأكيد معاناة الإنسان .

حين ينظر أبو ذؤيب إلى الموت وما يترتب عليه من محن ومصائب يسلي نفسه
بسائر الحيوان حيث وجد في صورة الثور وصورة الحمار الوحشي خير وسيلة
لسلوان النفس بكل ما يحيط به من فناء وموت .

لقد وجد أبو ذؤيب متنفساً لهمومه من خلال الثور الوحشي الذي أصبح رمزاً
لنوائب الدهر ولكل مصيبة ، لهذا ركز على الثور لأنه يمثل القوة والمجد والبطولة :

(١) الجمهرة ، ص ٧٣٢ .

والدهرُ لا يبقى على حَدثانه
شعفُ الضواري الداجناتُ فؤادهُ
ويلوذُ بالأرطى إذا ما شَفَّه
يرمي بعينه الغيوبَ وطرفهُ
شَبَّ أفزته الكلابُ مروءُ
فإذا يرى الصُّبحَ المصدَّقَ يَفزَعُ
قطرٌ ؛ وراحته بليلاً زَعزَعُ
مغضٍ وَيُصدِّقَ طرفه ما يَسْمَعُ^(١)

فالثور يشكل قوة منفردة أمام القوى الضعيفة المضادة وهي للكلاب ، ولم يعلن الثور ضعفه إلا بعد أن وجد قوةً أرغمته على الاستسلام وهي صورةُ رب الكلاب .

وتشير هذه الصورة إلى ضعف الشاعر واستسلامه أمام قوة الدهر فمهما يبذل من مقاومة فلن يقدر على مواجهة الموت :

وبدا لهُ ربُّ الكلابِ بكفه
فَرَمَى لِيُنقِذَ فَرَّها فَأصابه
بِيضُ رِقَاقٍ ريشُهِنَّ مُقرَّعُ
سَهْمٌ فَأَنفذَ طُـرَّتِيهَ المِترَعُ^(٢)

إنها صورة لمصارعة الموت فالأعداء يتوالون على ذلك الثور الذي حاول التصدي لهم إلا أنه وبعد ظهور الصياد يستسلم ويقع صريعاً أمام عدوه الذي أنفذ سهامه في جسده ليكبو كما يكبو فحل الأبل الذي خذله نحول جسمه :

(١) السابق ص ٦٩١-٦٩٢ ، ومعنى شعف : أطار ، والداجنات : المدربات للصيد ، والضواري : الكلاب المتعودات للصيد ، والغيوب : ما غاب عن عينيه، وطرفه مغض: أي له بين كل نظرتين إغضاء.
(٢) السابق ص ٦٩٤ .

فكبا كما يكبو فنيق تارزاً بالخبت إلا أنه هو أبرع^(١)

إن هذا الثور قد تعرض له العوارض التي تؤثر في قواه فيهزم ، وهنا نجد للدهر والحدثان والأيام اليد الطولي في إيقاع الهزيمة به فصراعه ليس ضد هذه الكلاب وصاحبها في هذه المرة وإنما ضد الدهر ، وما الصائد وكتابه إلا وسيلة لإحداث الهزيمة فقط ، فحين يخلي الدهر بينه وبين الكلاب فإنه ينتصر عليها بسهولة ويسر ، وتكاد تكون صورة الثور المصروع مقصورةً على شعر الهذليين وتبدأ مثل هذه الصورة بتعبير يدعن لقوة الزمن فالدهر لا يبقى على حدثانه إذ تبدأ المعركة وينتصر الثور أولاً لولاً أن الصائد يرمي سهامه فلا تطيش وإنما تصيبه فيهوي صريعاً^(٢) .

ويبدو أن أبا ذؤيب كان يرى في أبنائه القوة والعزيمة وقد أكسبه ذلك العزة ، ولكن الموت لم يمهل بل فاجأه مثل ذلك الثور الذي لم يشعر بنشوة النصر حتى نهشته الكلاب ثم أصابه سهم الصياد فخر صريعاً " فأبو ذؤيب يشعر أنه عاجز عن الفعل إزاء ما غدر به في موت أبنائه وأنه موتور لا قبل له بالإبادة بثأره إلا أن ذلك لا يعدم المعاناة في نفسه وشعور الضيم والقهر الذي يعانیه " .^(٣)

أما صورة الحمار الوحشي فقد اتخذها أبو ذؤيب وسيلةً أخرى للتنفيس عن ما أصابه حيث يبدو حمار الوحش في صورة جماعية مع أنه الأربع القوية كما أنه يتمتع بفتوة في جسده تجعل نهيقه يملأ الأفاق ويتحرك بقوة. وعند قلة موارد

(١) نفسه .

(٢) الصورة في الشعر العربي ، علي البطل ، ص ١٣٢ .

(٣) في النقد والأدب - إيليا حاوي - الجملة ، ص ١٩٠ .

الحياة والموطن الأمن ويس مياہ القيعان يضطر الحمار للمهاجرة مع أنه بحثاً عن الماء :

والدهرُ لا يبقى على حدثانه
صخبُ الشواربِ لا يزالُ كأنه
أكلَ الجميمَ وطاوعته سَمحجٌ
حتى إذا جزرت مياهُ رزونه
جَوْنُ السَّراةِ له جدائدُ أربعُ
عبدٌ لآلِ أبي ربيعة مُسبَعُ
مثلَ القنَاةِ وأزعلته الأمرُعُ
وبأيِّ حين ملاوةٍ يتقطَّعُ
ذكَرَ الورودَ بها وشاقى أمره
شوماً وأقبل حينه يتبعُ^(١)

وتبدأ الرحلة التي يقود فيها حمار الوحش القوي قطيعه ، عبر أرض السواء الوعرة الواسعة وتعاندهم الطرق المرتفعة والجبال العالية ولكنهم يمضون مثل السهام المنطلقة ، وإذا كانت سرعة القطيع تذكر بالسهام فإن السهام هي أداة الموت فالقطيع هنا يعادل كما صورهُ أبو ذؤيب القطيع البشري وهم أبناء الشاعر وقد هاجروا إلى حتفهم ، وتربص بهم الموتُ كما تربص بنجم "العُيوق" خلف الثريا والقناص وراء السهام ففاجأهم الموت وهم يكسبون عيشهم في مهجرهم كما فاجأ القطيع القناص.

أما صورة الموت الأخيرة في قصيدة أبي ذؤيب فقد عادت إلى الإنسان نفسه وكان الشاعر جال جولة في الكون فأحтар أن يقف الإنسان أمام نفسه ليرى كيف يصرع الإنسان الإنسان ويكون أداةً لفنائه في ذروة اكتمال القوة والحياة. تدور الصورة حول مصرع الفارس القوي المدرَّع وتحتل في القصيدة جزءاً كبيراً :

(١) السابق ، والحين : الهلاك .

والدهرُ لا يبقى على حدّثانه
مُسْتَشَعْرٌ حَلَقَ الحَديدَ مَقْنَعُ
من حرّها يومَ الكريهةِ أسْفَعُ^(١)
ويصورُ الشاعرُ الصدامَ والتّزالَ بينَ الفارسينَ وكلّ منهما متوشحٌ سيفه فلمن
تكون الغلبةُ ومن يبقى ومن يفنى !!؟

نتيجة التزال هنا مختلفة فلم ينتصر أيّ من الفارسين وإنما كان النصر حليفَ فارسٍ
آخر، فقد هجم الموتُ على الاثنين بعد أن أغرهما بالصراع حتى تمكن منهما
كما تمكن من الثور والحمار والأتن والكلاب قبل ذلك وكان كلّ من الفارسين
سبباً في فناء الآخر :

فَعَفَّتْ ذِيولُ الرّيحِ بعدُ عليهما
والدَّهْرُ يَحْصُدُ ريبه ما يُزْرَعُ^(٢)
وهكذا استطاع أبو ذؤيب نقل ما يعتلج بداخله من آلام وأحزان عن طريق
عرض هذه المشاهد المستمرة من الحياة ليخرج في النهاية بالنتيجة التي أرادها وهي
أن الموت دائماً ينتصر .

صورة الفقيـد :

كادت المجازات والاستعارات أن تختفي في بناء صورة الفقيـد في قصائد الرثاء ،
فقد سيطر التشبيه على الصورة واعتمد عليه الشعراء كثيراً . وإذا كانت وظيفة
التشبيه هي " التصوير والتوضيح بالانتقال من شيء إلى شيء يشابهه ويشاكله"^(٣)
فهو مناسب جداً عند الحديث عن الفقيـد وهو ما فعله شعراء المراثي حيث

(١) الجمهرة ، ص ٦٩٥ . وأسفع : متغير .

(٢) السابق ، ص ٦٩٧

(٣) في النقد الأدبي - شوقي ضيف ، دار المعارف ، طه ، ص ١٧١ .

استخدموا التشبيه عند عرضهم لصفات ومناقب الفقيه لإيضاح تلك الصفات والتنويه بتلك المآثر ثم مزجوا بين عاطفة الفخر والحزن على الفقيه مما خفف من عاطفتهم وهو موقفٌ يناسبه التشبيه أكثر من الاستعارة حيث إن التشبيه " لا يستخدم في حالة الانفعال الشديد ، ولذلك كان يشيعُ في النثر الفني والشعر التصويري ، أما في الشعر الغنائي فيقل استخدامه لأن الشاعر فيه يكون جيش العاطفة قلما عُني فيه بالمشابهات والمقارنات التي تفد على ذهن الكتّاب وخيالهم في أوقات التأمل والهدوء " . (١)

إلا أن شعراء الرثاء عندما استخدموا التشبيه كانوا حريصين على الصدق في تشبيهاتهم كصدقهم في استعاراتهم ، ويظهر هذا الصدق في ما يلي:

١- ارتباط التشبيه بعاطفة الشاعر :

ارتبطت التشبيهات بعاطفة الشعراء في قصائد الرثاء تجاه مفقودهم وأكدت تلك التشبيهات على مترلة الفقيه عند الشاعر ودوره في حياته قبل مماته ، وما قام به من تضحيات للشاعر الذي افتقدها بعد رحيله .. يقول الغنوي في رثاء أبي المغوار :

هو العسلُ الماذي حِلماً ونائلاً وليثٌ إذا يلقي العدوَّ غَضُوبُ

(١) المصدر السابق .

أخو شتواتٍ يَعْلَمُ الضَّيْفُ أَنَّهُ سَيَكْثُرُ مَا فِي قَدْرِهِ وَيَطِيبُ^(١)

فالتشبيه هنا يكشف ما أحدثه فقد الشاعر لأخيه من حزنٍ حتى كأن الحليم والكرم فقدوا مع أبي المغوار الذي كان كالعسل الخالص في ليونته وطيب معشره وحلمه ، وكالليث عندما يلقي أعداءه غاضباً ، كما أنه كان أحياناً للمجاعات التي تدهم الناس في الشتاء فأصبح مترلاً مقصداً للضيوف الذين يعلمون أنه كريمٌ قدره ممتلئ دائماً .

كما يكشف التشبيه علاقة الغنوي بأخيه فهو يؤكد على أنه فقد شخصاً عزيزاً قلما أنجبت النساء مثله فكما أنه " أخو شتوات " فهو أيضاً " حليف الندى " :

حَلِيفُ النَّدَى يَدْعُو النَّدَى فَيَجِيبُهُ سَرِيحاً وَيَدْعُوهُ النَّدَى فَيَجِيبُ
يَبِيتُ النَّدَى يَا أُمَّ عَمْرٍو ضَجِيعُهُ إِذَا لَمْ يَكُنْ فِي الْمُنْقَبَاتِ حَلُوبُ^(٢)

كما شبه الغنوي بيوت الحي بعده بالصحراء المقفرة فقد رحل كل من فيها بعد رحيل الكرم مع أبي المغوار :

كَأَنَّ بِيوتَ الْحَيِّ مَا لَمْ يَكُنْ بِهَا بِسَابِسُ قُفْرٍ مَا بَيْنَ عَرِيبٍ^(٣)

وهو تشبيه يؤكد ارتباط الشاعر بالفقيد وإحساسه إنه لا يستطيع العيش بعده كما يدل على ما يشعر به من عاطفة جياشة وحاجته له بعد مماته .

(١) الجمهرة ج ٢ ص ٧٠٣ ، والمآذي : الخالص اللين من العسل ، والنائل : الكثير العطاء والصلة .

(٢) السابق ، ص ٧٠٧ ، والندى : الكرم ، وضجيعه : ملازمه ، والمنقيات : ذوات المقي وهو الشحم ، والحلوب : التي تحلب .

(٣) السابق ، ص ٧٠٤ ، والبسابس : القفار الواسعة المحدبة ، وعريب : أحد .

ومن التشبيه الذي يكشف مكانه الفقيده الرفيعة عند الشاعر قول الأعشى يرثي أخاه المنتشر :

مِرْدَى حُرُوبٍ شِهَابٌ يُسْتَضَاءُ بِهِ كَمَا أَضَاءَ سَوَادُ الظُّلْمَةِ القَمَرُ^(١)

حيث أن تشبيه الأعشى للمنتشر بأنه شهابٌ وقمرٌ يدل على تلك المكانة الرفيعة التي بلغها الفقيده في نفس الشاعر والخسارة التي مُني بها بعد فقده.

ومن ذلك أيضاً قولُ أبي زيد الطائي في رثاء ابن اخته اللجلاج :

غَيْرَ أَن اللِّجْلَاجَ هَدَّ جَنَاحِي يَوْمَ فَارَقْتُهُ بِأَعْلَى الصَّعِيدِ^(٢)

وتشبيه أبي زيد للـجلاج بأنه هدَّ جناحه دليل على مكانته في نفسه وكأنه يقول : ما بالكم بطائر فقد جناحه كيف له أن يعيش ؟

وإذا أردنا معرفة مكانة مالك ابن نويرة عند أخيه متمم فالتشبيه التالي يكشف ذلك وهو قوله :

وَكُنَّا وَكُنْدَمَانِي جَدِيمَةَ حِقْبَةٍ مِنَ الدَّهْرِ حَتَّى قِيلَ لَنْ يَتَّصِدَّعَا^(٣)

فهو يريدُ القول أنه لم يفارق أخاه طوال حياته حيث كان له نعم الأخ والصديق وفجأة يفقد الشاعر أخاه فيا لها من مصيبة عظيمة لم يقوَ الأخ الشاعر على تصورها فكأنه خسر قطعة من جسده .

(١) السابق ، ص ٧١٧ ، والمردى : الذي يرمي بنفسه في الحروب.

(٢) الجمهرة ، ص ٧٣٢ .

(٣) السابق ، ص ٧٥٢ ومعلوم أن الملك جذيمة الـوضاح نادم ابن اخته عمرو وصاحب الطوق أربعين سنة . انظر

الأغاني ج ١٥ ، ص ٣٠٢ .

وهكذا يمكن القول أن ربط الصورة الشعرية بنفسية الشاعر وأحاسيسه يوضح عمقاً أكثر وصدقاً أكبر في فهم الصورة التي هي صدى لما يشعر به الشاعر تجاه الفقيد ، كما أن تلك الصور دليل على مكانة المرثي في مجتمعه والفراغ الذي تركه بعد موته .

٢- انتزاع الشاعر للتشبيه من بيئته :

يدل التشبيه في قصائد الرثاء على البيئة التي انتزع منها ، كما أنه يكشف مظاهر حياة الشعراء وأسلوب عيشهم ، فالتشبيهات الشعرية " مادة غزيرة للكشف عن جوانب الحياة والطباع ومظاهر السلوك والنشاط الإنساني ، في أطوار البداوة والحضارة " .^(١)

فعندما يصور شعراء المرثي المفقودين في صور شتى معتمدين على التشبيه ينتزعون كثيراً من تشبيهاً تم من البيئة التي يعيشون فيها وذلك دليل أكيد على صدقهم في عواطفهم ، فأبو ذؤيب الهذلي عندما يرثي أبناءه ويصور حاله بعدهم يغترف تشبيهه من بيئته المحسوسة يقول :

(١) مقدمة غرائب التنبهات على عجائب التشبيهات تحقيق د. محمد زغلول سلام ، دار المعارف ، ١٩٧١م ، ص ١٩ .

فَالعَيْنُ بَعْدَهُمْ كَأَنَّ جُفُونَهُمَا سُمِلَتْ بِشوكِ فَهِيَ عورٌ تَدْمَعُ^(١)

نعم فالشاعر يعيشُ في بيئة الشوك والسدر فلا عجب أن يستمد تشبيهه من تلك البيئة ، ويكشف التشبيه هنا ما أحدثه فقد أبنائه في نفسه حتى كأن عينيه عورٌ لا يرى بهما بعد أن فُقِّمَتْ بالشوكِ " الدموع " .

إن نظرة أبي ذؤيب لأبنائه وما حل بهم حدَّد أبعاد تصويره لفقدهم، وتشبيهاته دليلٌ واضحٌ على ارتباطه ببيئته واستخدامه لما يراه في تصوير ما يحس به ، ولذلك فهو يشبهُ حاله بعد وفاة أولاده بمروءة في جبل (المشقر) تُقرَعُ دائماً ولا تلبث أن تنفك من يد شخصٍ حتى يقرعها آخر ، مثلها مثل أبي ذؤيب الذي كثرت مصائبه :

حَتَّى كَأَنِّي لِلْحَوَادِثِ مَرَوَةٌ بِصَفَا الْمَشْقَرِ كُلِّ يَوْمٍ تُقْرَعُ^(٢)

ويكشف التشبيه أيضاً عن البيئة التي عاشها كلٌّ من كعب الغنوي وأبي المغوار ، حيث استمد الغنوي صورته من البيئة التي يعيشها وعاشها أخاه من قبل ، فذكر العسل الخالص ، والعدو ، والليث ، كلها مفردات لا تبعد عن البيئة التي عاشها الشاعر وأخاه ، كما أن صورة الأرض المقفرة والحي الشمالي التي استمدتها الشاعر للحديث عن حال القوم بعد أبي المغوار تكشف عن تلك البيئة وربما كان ذكر القفر دليلاً على قلب الشاعر الذي أقفر بعد ذهاب أخيه ، وكل ذلك الحديث عن البيئة والأمور المحسوسة في حياة الشاعر دليلٌ أكيدٌ على صدقه في عواطفه تجاه من يرثيه .

(١) الجمهرة ، ص ٦٨٤ .

(٢) السابق ، ص ٦٨٥ .

وإذا كان أبو زيد الطائي من أشهر من وصف الأسد فإنه يستمد في مرثيته صورة الأسد ليشبه به ابن اخته اللجلاج ولا عجب في ذلك فأبو زيد عاش مع الأسود وقتلها . ، وقد " قيل للطرماح ما شأن أبي زيد وشأن الأسد ؟ قال : إنه لقيه أسدٌ بالنجف فسَلَّخَهُ " ^(١) ولهذا فلا يُستغرب هذا التشبيه بالأسد :

أَسَدًا غَيْرَ جِيدَرِيٍّ مَلْدًا يُطَلِّعُ الْخَصْمَ عَنُوةً فِي كَوُودٍ ^(٢)

ويتضح صدق الشاعر في هذا التشبيه واعترازه بابن اخته حين أكد على أن اللجلاج كالأسد اللدود شديد الخصومة يَظْهَرُ لخصمه فيقهره مهما كان عصيباً . وهكذا نخلص إلى أن شعراء الرثاء اعتمدوا على التشبيه عند الحديث عن الموتى واستمدوا صورهم من بيئتهم التي عاشوا فيها ، كما نجد أن أكثر تلك التشبيهات جاءت في صورة التشبيه البليغ وهو أبلغ صور التشبيه عند العرب ، وكانت معظم التشبيهات للمفقودين حسية وذلك ما فضله النقاد حيث يقول ابن رشيق : " وصفهُ الإنسان ما رأى يكون لاشك أصوبُ من صفته ما لم ير ، وتشبيههُ ما عاينَ بما عاينَ أفضلُ من تشبيههِ ما أبصرَ بما لم يُبصرِ " ^(٣) .

٣- صورة الشاعر بعد المصيبة :

صَوَّرَ الشعراء أنفسهم بعد موت من أحبوا في صور مختلفة إلا أنه يمكن جمع تلك الصور تحت ثلاث مظاهر رئيسية هي البكاء ، والحزن وما يتصل به من شحوب وضعف ، والأرق وقله النوم .

(١) الشعر والشعراء ، لابن قتيبة ، ص ٢٠٤ .

(٢) الجمهرة ، ص ٧٣٩ ، والحيدر : القصير، وملد : شديد الخصومة ، والعنوة: القهر، والكوود : العقبة الشاقة .

(٣) العمدة لابن رشيق تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، الطبعة الخامسة ج ٢ ص ٢٣٦ .

البكاء:

جاء تصوير الشعراء لبكائهم في غاية الدقة ، حيث لم يكتفوا بتصوير الدموع بل ذهبوا إلى تصوير مشاعرهم وأحاسيسهم .

ومعلوم أن الدمع عند العرب عادة ما يكون مُحركاً كبيراً للمشاعر ولهذا نجده يتكرر كثيراً في قصائد الرثاء ، وكأن الدموع عند هؤلاء الشعراء توجج الأحزان والآلام التي لم يريدوها أن تنطفئ بل إن البكاء على المقتول عند العرب دليلٌ طلب الثأر له يقول أبو ذؤيب عن الدموع بعد فقد أبنائه :

أودى بني فأعقبوني حَسْرَةً بعد الرُقَادِ وَعِبْرَةً ما تُقْلَعُ^(١)

فهو يصور ما آل إليه حاله بعد فقد أبنائه حيث لم تتوقف الدموع عن الإهمار من عينيه فهي مستمرة لا تكف عن التزول . وكما صور أبو ذؤيب غزارة دموعه وعدم انقطاعها، صور أيضاً طول مدتها بل ديمومتها فكأن عينيه من جراء ذلك قد فقمت بالشوك الذي أحدث فيها عاهةً مزمنةً كان التزول الدائم للدمع من نتائجها :

فالعينُ بعدهمُ كأنَّ جُفُونَهَا سُمِلَتْ بِشوكٍ فَهِيَ عورٌ تَدْمَعُ^(٢)

ولم يقف أبو ذؤيب عند ذلك بل قصد أن يعطي لتغيير ملامح جسمه الشاحبة أبعاداً أخرى فلجأ إلى تصوير العور الذي أصابته لتكتمل الصورة بعد ذلك ، فنحن أمام عينٍ فقمت بشوكٍ فسأل منها الماء فأصبحت عوراء لا ترى .

(١) الجمهرة ، ص ٦٨٤ .

(٢) السابق .

ورغم الصورتين المتقدمتين للبكاء الذي داهم أبا ذؤيب إلا أنه يرفض الإعراف
بالبكاء أو بجدواه فهو كما يرى من صفات السفهاء ومن يبكي كثيراً فلا بد أن
يتولع بالبكاء ويصبح ديدنه وملجأه في كل مصيبة تلاقيه :

ولقد أرى أن البكاء سفاهةً ولسوف يولع بالبكا من يفجع^(١)

ثم يتساءل أبو ذؤيب عن جدوى البكاء إذا كان من يبكي اليوم سيبكي عليه
غداً فما أحرى كل إنسان أن يبكي نفسه هو :

وليأتين عليك يومٌ مرّةً يبكي عليك مقنّعا لا تسمع^(٢)

وكان الشاعر هنا يحدث نفسه ويحاول تسليتها عن البكاء ، أو ربما يسخر من
نفسه فكيف يبكي الموتى وهو نفسه سيكون واحداً منهم يوماً ما ، وما أصدق
هذه الصورة التي كشفت عن الأحاسيس الداخلية التي تعتلج في صدر الشاعر
وقد وُفق كثيراً في التعبير عنها من خلال هذا البيت .

ومع ذلك فليس البكاء أمراً مهيناً عند كل الشعراء فعلقمة الحميري يرى أنه من
الأولى البكاء على الملوك السابقين دائماً وتذكرهم في كل وقت ويتساءل علقمة
عن عدم البكاء وعدم الهلع من ما أصابهم :

(١) السابق.

(٢) نفسه .

فكيف لا أبكيهم دائباً؟ وكيف لا يُذهب نفسي الهلّع؟^(١)
ومثله أيضاً يطالب متمم بن نويرة لتذرفا بالدمع بكاءً على أخيه مالك ومن
شأن هذه الدموع أن تصعد من الحزن وتقوي الشعور بالخسارة وهو ما أراده
متمم:

أَعْيَيْني هَلَّا تُبكيان لِمالك إذا أذرت الريح الكنيفَ المربّعاً
وللشرب فأبكي مالكاً وليهمةً شديد نواحيها على من تشجّعاً^(٢)
ونلاحظ أنه أورد عدداً من الأسباب الجديرة بأن تُبكي من يعرف مالكاً فقد
كان يسقي من يطلب الماء ويرفدهم وينحر لهم ، كما أنه كان شجاعاً يصيد
ويكفي قومه وهي صفات يرى متمم أنها نادرة وقد لا توجد في أحد بعد مالك
. وهذان البيتان بصوران بشكلٍ جلي حال الشاعر بعد فقد أخيه وما يقاسيه من
الآلام والغربة والحزن .

وعندما تحاول امرأة أن تسلي متمم بن نويرة ليكف عن بكاء أخيه يعترف لها
بأنه لا يستطيع الكف عن البكاء فقد أصابه من الألم ما جعله حزيناً مفجوعاً بما
أصابه :

وإني وإن هازلتي قد أصابني من الرزء ما يُبكي الحزينَ المفجّعاً^(٣)
أما مالك بن الريب فقد كانت قصيدته أشبه ما تكون بالمبكي حيث امتلأت
بعبارات البكاء والحوار وقد كانت البداية مؤلمة حقاً فقد تذكر مالك من سيبكيه
فلم يجد حوله أحداً سوى سيفه ورمحه الذين سيفقدان فارسهما ، وما أبدع هذه
الصورة التي يشعر فيها الجماد بالحزن والبكاء على صاحبه الذي لازمه فترة من

(١) السابق ص ٧٢٧ .

(٢) الجمهرة ، ص ٧٤٩ .

(٣) السابق ، ص ٧٥٤ .

الزمن ، وتكشف لنا هذه الصورة ما أحس به مالك تماماً من الحزن فكأنه هو الذي يبكي على فراق سيفه ورمحه ويبكي شجاعته وقوته في الأيام الخالية يقول :
تذكرتُ من يبكي عليّ فلم أجد سوى السيفِ والرُّمَحِ الرُّدينيِّ باكياً^(١)
وبعدَ هذا المشهدِ الجَنائِزيِّ الحزينِ يَنقُلُنَا مالِكُ إلى مشهدٍ أكثر إثارةً
وهو مشهد القبر والأكفان واللحود ويطلب من أصحابه أن لا يبكوا
إلا بعد وضعه في القبر ويدعوهم لتمالك أنفسهم ثم يأذن لهم في
البكاء عليه :

وَقُومًا إِذَا مَا سُلَّ رُوحِي فَهَيْئًا لِي السِّدْرَ وَالْأَكْفَانَ ثُمَّ أَبْكِيَا لِيَا^(٢)
ويبلغ الحزن مداه عندما يتذكر مالك أمه حين يبلغها خبر نعيه :

وياليت شعري هل بكت أم مالك كما كُنتَ لو عالوا نعيك باكياً^(٣)
كما يتذكر متمنياً لو أن نسوة بيته كن حاضرات وشهدنه وقد هجم الموت عليه
لينشب فيه أنيابه :

وبالرَّمَلِ مَنِي نَسُوءَ لَوْ شَهِدَنِي بَكِيْنَ وَفَدَّيْنَ الطَّيِّبَ المِداوِيَا
ثم يذكر أسماءهن واحدة واحدة :

فمَنْهُنَّ أُمِّي وَابْتَاهَا وَخَالَتِي وَبَاكِيَةٌ أُخْرَى تَهِيحُ البَوَاكِيَا^(٤)
وهكذا يحتم مالك هذا المآثم من البكاء الذي أقامه على نفسه ليرسم لنا صورة
حية لما أحس به من الأحزان والآلام قبل مماته وليطلعنا على ما أعتلج في صدره

(١) الجمهرة ، ص ٧٦١ .

(٢) السابق ، ص ٧٦٢ .

(٣) السابق ، ص ٧٦٥ .

(٤) السابق ص ٧٦٧ .

من الأحاسيس الصادقة مصوراً إياها تصويراً بديعاً دقيقاً شأنه كشأن جميع شعراء المراثي الذين صوروا ما ألمَّ بهم من الأحزان عن طريق الحديث عن مشاهد البكاء والدموع .

الشحوب والضعف :

اختلف شعراء المراثي في تصوير الشحوب والضعف الذي ألمَّ بهم بعد فراق من أحبوا فأبو ذؤيب الهذلي يعبر عن ضعفه تعبيراً مباشراً :

قالت أميمة ما لجسمك شاحباً منذ ابتدلت ومثل مالك ينفع^(١)

وقد عمد الشاعر إلى استخدام امرأة للتعبير عن الهزال والشحوب الذي أصبح أمراً واقعاً مرثياً وليس تخيلاً ، كما قصد أبو ذؤيب التأكيد على أن هذا الشحوب والضعف ليس نتيجة الفقر ، أو نقص المال بل إن ذلك كله سببه فقط بنيه الذين اختطفهم الموت في ريعان الشباب وعبارة " ومثل مالك ينفع " تأكيد بوجود المال عند الشاعر إلا أن المال لا يغني شيئاً إذا جاء الموت وأخذ الولد .

ومثل أبي ذؤيب فعل الغنوي فقد صور شحوبه تصويراً مباشراً بقوله :

تقول سليمة ما لجسمك شاحباً كألك يحميك الشراب طيب^(٢)

ونلاحظ أنه استخدم طريقة الخطاب مع المرأة كما فعل أبو ذؤيب ويبدو أنه أسلوب درج عليه شعراء المراثي عند تصوير شحوبهم وحزهم ، وقد أحسن الغنوي فعلاً عندما صور حاله بحال مريض يمنع الطيب من أخذ الدواء ، كما

(١) السابق ، ص ٦٨٤ .

(٢) الجمهرة ، ص ٧٠٢ .

أحسن في جعل ذلك على لسان شخص يراه وهي تلك المرأة فجاءت الصورة كاملة تفوح بما أراد الغنوي التعبير عنه .

وفي نفس الطريق يسير متمم بن نويرة فهو يصورُ شحوبَ وتعْيُرَ لون وجهه بعد فقد أخيه مالكاً تصويراً مباشراً ، ويستخدم الأسلوب المتبع وهو جعل الحديث على لسان امرأة تخاطبه ليكون ذلك أصدق وأوفى في التعبير عما أصابه :

تقول ابنة العمري مالك بعدما

أراك قديماً ناعمَ الوجه أفرعا

فقلت لها طولُ الأسي إذ سألتني
ولوعةٌ حزنٍ تتركُ الوجهَ أسفعا^(١)

وإزاء هذا الأسلوب المتبع في تصوير حال الشاعر وما أصابه من النحول والشحوب نجد شعراء آخرين لا يصورون ما آلت إليه حالهم على لسان امرأة تخاطبهم ومن هؤلاء الأعشى الباهلي الذي يصف ما لقيه بعد تلقيه نبأ مقتل أخيه المنتشر بقوله :

فبتُ مكتباً حرَّانَ أندبُهُ

وكنتُ أحذرُهُ لو ينفعُ الحذرُ

فجاشت النفسُ لما جاءَ جمعُهم

وراكبٌ جاءَ من تثليثٍ مُعتمِر^(٢)

وقوله جاشت النفس تصويرٌ بديعٌ لما أحس به الأعشى بعد أن وصل القوم يحملون جثة أخيه .

أما مالك بن الريب فحالته خاصةٌ جداً فالميت هو الشاعر ، ومع أنه من غير المتوقع أن يصف أحدُ حاله بعد الموت إلا أن مالكاً فعل ذلك فقد بكى نفسه إذا وُضع في القبر رهينةً للأحجارِ والترابِ وقد هبَّت فوق قبره الرياح فمحت آثاره:

(١) الجمهرة ، ص ٧٥٣ .

(٢) السابق ، ص ٧١٤ ، جيشان النفس : اضطرابها وارتعاده.

إذا مُتُ فاعتادي القبورَ فسلمي على الرَّمسِ أُسْقِيتِ السحابَ الغواديا
تري جدثاً قد جَرَّتِ الرِّيحُ فوقَهُ غُبَاراً كَلَوْنَ القَسْطَلانِيَّ هايبا
رهينة أحجارٍ وبئرٍ تَضَمَّنَتْ قراراتها مَنِّي العظام البوالييا^(١)

ونلاحظ أن الشاعر سار على التقليد المتبع عند شعراء المراثي فصور حاله بعد الموت على لسان امرأة يخاطبها ويصف لها ما ستراه إذا زارت قبره بعد مماته ، ونرى أن مالك بن الريب وُفِّقَ كثيراً في هذا التصوير الذي نقل مشاعر الحزن الرهيب التي تتوقد في صدره .

وقد يلجأ بعض شعراء الرثاء إلى تقليد آخر وهو عقد مقارنة بينهم وبين الحمام لأنه رمز للحزن ، ورمز للعاطفة الصادقة أيضاً .

وقد سار على هذا التقليد كعب الغنوي الذي استخدم هذا الأسلوب لتصوير أمله في لقاء أخيه أبي المغوار مثله مثل من يدعو فرخ الحمام المسمى (هديل) الذي تزعم الأعراب " أنه فرخٌ كان على عهد نوح عليه السلام ، فمات ضيعةً وعطشاً ، فيقولون إنه ليس من حمامة إلا وهي تبكي عليه " ^(٢) وهيهات لمن يدعو هديلاً أن يستجيب له :

وإني وتأميلي لقاء مؤمِّلٍ وقد شعبته عن لقاى شعوبُ

(١) الجمهرة ، ص ٧٦٥ ، والحدث : القبر ، والقسطلاني : التراب ، ورهينة أحجار : أي في القبر على التراب والحجارة ، والقرارة : قاع البئر حيث يستقر الماء .

(٢) لسان العرب لابن منظور ج ١٥ ، باب هدل ، ص ٥٤ .

كداعي هديل لا يزال مكلفاً وليس له حتى الممات مجيب^(١)
وقد عمد الغنوي إلى ذكر الحمام هنا للتدليل على صدق حزنه على أخيه وكأنه
حمامة تبكي من فقدت وهذا معهود عن الحمام عند العرب فالحمامة " تبكي
وتغني وتنوح وتغرّد وتسجع وتقرقر وتترنم ، وإنما لها أصواتٌ سجيعة لا تفهم
فيجعلهُ الحزينُ بكاءً ، ويجعلهُ المسرورُ غناءً " .^(٢)

الأرق :

صوّر الشعراء في المراثي أرقهم بطرق مختلفة فإما أن يكون بالتعبير المباشر وهو
الأكثر ، أو بالكناية كقول أبي ذؤيب مصوراً حاله بعد فقد بنيه :

أم ماجنبك لا يلائم مضجعاً
إلا أقضّ عليك ذاك المضجع^(٣)

ومن التعبير المباشر قول الأعشى الباهلي :

فبتُّ مكتئباً حرّان أندبه
وكنتُ أحذرهُ لو ينفعُ الحذر^(٤)

وقد عبر عن ما يشعر به مباشرة بقوله " مكتئباً " أي بات ليلته قلقاً لم يستطع
النوم من حرّ ما أصابه .

وبعد عرض هذه المصور الثلاث " الموت ، الميت ، الشاعر " يمكن القول أن شعراء
المراثي السبع حرصوا في قصائدهم على السير حسب التقاليد العربية في شعر
الثناء . فكما رأينا فقد استخدموا الاستعارة لتصوير الموت وأهواله ، واستخدموا

(١) الجمهرة ، ص ٧١٠ .

(٢) العقد الفريد لابن عبدبره ج ٦ ، ص ٢٢٦ .

(٣) الجمهرة ، ص ٦٨٤ .

(٤) السابق ، ص ٧١٤ ، والحران : الحزين .

التشبيه لتصوير الميت قبل وبعد مماته ، في حين صوروا أحوالهم بعد فقد من أحبوا في صورٍ مختلفة لا تكاد تخرجُ عن تصوير بكائهم ، وضعفهم أمام الموت وشحوب أجسامهم ، وأرقهم وابتعاد النوم عن عيونهم بعد أن هجم الموت على من أحبوا .

وحين نستعرض الصور الشعرية في قصائد الرثاء نجد أن الشعراء لم يعتمدوا في تشكيل تلك الصور على البديع بأنواعه ، وإن وجد ذلك فإنه لم يكن إلا في بيت أو بيتين دون تكلف أو صنعة وهو تقليد سار عليه جميع شعراء المراثي وقد نبه إليه ابن رشيق بقوله ^(١): "واستطرفوا من الصنعة نحو البيت والبيتين في القصيدة من القصائد ، يستدل بذلك على جودة شعر الرجل ، وصدق حسه وصفاء خاطره " .

ولأن مقام الرثاء لا يسمح بالتزيين والتلوين فقد كادت صور الطباق والجناس أن تختفي من قصائد الرثاء وإن وجد ذلك فلم يوجد إلا في القسم الثالث وهو عند تصوير الشعراء لحالم الذي ألوا إليه بعد موتاهم وأرادوا بذلك أن يزيدوا من تأثير الصورة الشعرية .

وربما كان لعفوية شعراء الرثاء في بناء صورهم وعدم اهتمامهم بالشكل أثرٌ في اختفاء الجناس تقريباً من مراثيهم وخاصةً أن الجناس ينصبُّ دوره على الشكل اللفظي فقط دون المعنى .

(١) العمدة ج ١ ، ص ١٣٠ .

الفصل السادس

- موسيقى الشعر .
- محور الرثاء .
- قوافي الرثاء .

موسيقى الشعر :

للشعر علاقةٌ وطيدةٌ بالموسيقى، فهي الأداة التي يجعل الشاعر لشعره بواسطتها تأثيراً خاصاً يختلف عما يثيره النثر. وقد اتفق النقاد القدامى والمحدثون على أهمية هذه العلاقة حيث يقول ابن رشيق " ونحن نعلم أن الأوزان قواعد الألحان، والأشعار معايير الأوتار لا محالة"^(١) بل إن من الباحثين من ذهب إلى أبعد من ذلك حيث جعل من الشعر والموسيقى شيئاً واحداً فقد " كانا مترابطين في أول نشأتهما ترابطاً وثيقاً ثم انفصلا بمضي الزمن ورقى كل منهما وأصبحت له طبيعته الخاصة"^(٢)

ولا شك أن هناك صلة بين الموسيقى وألفاظ الشاعر وأحاسيسه وصوره، وقد أعلى صاحب العمدة من شأن الوزن وهو أهم أركان الموسيقى وقال " إنه أعظم أركان الشعر وأولاها به خصوصية"^(٣)

ورغم كل ذلك فإن هناك خلافاً كبيراً حول علاقة الوزن الشعري أو البحر بالموضوع : وتعد هذه القضية " أعقد القضايا النقدية التي لم يستقر النقد فيها على رأي أو قرار "^(٤) حيث ناقش النقاد القدامى هذه القضية وحاولوا إيجاد الرابط بين البحر والموضوع وقد أشار إلى تلك العلاقة أبو هلال العسكري الذي يقول : " وإذا أردت أن تعمل شعراً فاحضر المعاني التي تريد نظمها إلى فكرك، وأخطرها على قلبك وأطلب لها وزناً يتأتى فيه إيرادها وقافيةً يحتملها، فمن المعاني ما تتمكن من نظمه في قافية ولا تتمكن منه في أخرى"^(٥)

(١) العمدة جـ ١ ص ٢٦ .

(٢) في النقد الأدبي — شوقي ضيف ص ٩٧ .

(٣) العمدة جـ ١ ص ١٣٢ .

(٤) بناء القصيدة العربية — يوسف حسين بكار — القاهرة — دار الثقافة ١٩٧٧ م ص ٢١٠ .

(٥) الصناعتان لأبي هلال العسكري — تحقيق علي محمد الجاوي ومحمد إبراهيم . القاهرة ط ٢ ١٩٧١ م ص ١٤٥ .

كما أكد على تلك العلاقة حازم القرطاجني حيث رأى أن كل وزن من الأوزان له خصائص تميزه عن غيره" فالعروض الطويل تجدد فيه أبداً بهاءً وقوةً وتجدد للبيسط بساطة وطلاوة وتجدد للكامل جزالة وحسن إطرء، وللخفيف جزالة ورشاقة، وللمديد رقةً وليناً مع رشاقة ، وللرمل ليناً وسهولة ^(١) وقال في موضعٍ آخر " ولما كانت أغراض الشعر شتى، وكان منها ما يقصد به الجدد والرصانة، وما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم وما يقصد به الصغار والتحقير، وجب أن تحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيلها للنفوس ^(٢)

أما النقاد المحدثون فقد اختلفوا في الربط بين الموضوع الشعري ونغمة الموسيقى فالبعض ينتصر لها مثل الدكتور عبده بدوي وبعضهم يرفضها مثل الدكتور عز الدين إسماعيل ، وبعضهم حاول إيجاد تفسير علمي لها مثل الدكتور إبراهيم أنيس حيث يقول مؤكداً وجود تلك العلاقة ونستطيع ونحن مطمئنون أن نقرر أن الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخير عادة وزناً طويلاً كثير المقاطع ، يصب فيه من أشجانه ما ينفس عن حزنه وجزعه. فإذا قيل الشعر وقت المصيبة والهلع تأثر بالإنفعال النفسي . وتطلب بحراً قصيراً يتلاءم وسرعة التنفس وازدياد النبضات القلبية ، ومثل هذا الرثاء الذي قد ينظم ساعة الهلع والجزع لا يكون عادة إلا في صورة مقطوعة قصيرة لا تكاد تزيد أبياتها عن عشرة ، أما تلك المراثي الطويلة فأغلب الظن أنها نظمت بعد أن هدأت ثورة الجزع ، واستكانت النفوس باليأس والههم المستمر ^(٣) أما الدكتور عز الدين إسماعيل فيرفض تلك العلاقة من أصلها ويؤكد عدم وجود رابط بين الموضوع والوزن الشعري حيث يقول عن البحور

(١) منهاج البلغاء لحازم القرطاجني ص ٢٦٩.

(٢) السابق ص ٢٦٦.

(٣) موسيقى الشعر د. إبراهيم أنيس مكتبة الأنجلو المصرية الثالثة ١٩٦٥ م ص ١٧٥ - ١٧٧.

الشعرية، "وأستطيع أن أقرر من استقرائي الخاص أن هذه الأوزان جميعاً ...
تشارك في خاصة واحدة هي أنها ليست لها خصائص ، ولا تتحدد لها خصائص
إلا بعد أن يخرج فيها الشعر، وهذه الخصائص ليست ثابتة وإنما هي تتغير مع كل
شعر جديد يوضع فيها"^(١)

وبعد كل هذا يمكن القول بأن القضية لم تحسم ولا يمكن الفصل في ذلك إلا
باستقراء لجميع قصائد التراث الشعري العربي مع أن الاستقراء أيضاً لا يعد حلاً
كاملاً بل ربما يكون "منهج الاستقراء نفسه غير صالح لشرح مثل هذه القضية"^(٢)
فالدكتور عز الدين إسماعيل يرى أن عملية الاستقراء التي قام بها الخليل بن أحمد
على بحور الشعر العربي تعد ناقصة.^(٣)

بحور الرثاء :

وإذا كنا بصدد الحديث عن المراثي الشعرية فإننا نؤكد أنه لا توجد علاقة
— في شعر الرثاء على الأقل — بين الموضوع والبحر ، ولهذا لا يمكن تحديد بحور
بعينها اختصاص بها الرثاء وليس صحيحاً ما ذهب إليه حازم القرطاجني من أنه " لما
في المديد والرمل من اللين كانا أليق بالرثاء"^(٤) فلا يوجد قصيدة واحدة من
قصائد الرثاء التي وردت في الجمهرة جاءت على بحر المديد أو الرمل ، بل لقد
راجعت كثيراً من قصائد الرثاء التي لم ترد في الجمهرة ووجدت أن شعراء الرثاء
نظموا قصائدهم على مختلف البحور الشعرية فشاعرة مثل الخنساء التي يقوم
ديوانها على الرثاء " لم تنظم من الرمل سوى مرثية واحدة على حين نظمت من

(١) التفسير النفسي للأدب د. عز الدين إسماعيل ص ٧٨.

(٢) السابق ص ٨٢.

(٣) السابق نفسه .

(٤) منهاج البلغاء ص ٢٦٩.

البيسط ١٦ قصيدة والطويل ١٤ والوافر ١٠ مرات وذلك من ٥٨ مرثية هي مجموع المراثي في الديوان، وقد يدل هذا على قلة صلاحية الرمل والمديد للثرثاء^(١)

أما المراثي السبع التي بين أيدينا فقد تكرر فيها بحر واحد في ثلاث قصائد وهو بحر الطويل الذي نظم منه متمم بن نويرة، ومالك بن الرب، ومحمد بن كعب بن سعد الغنوي، في حين نظم أبو ذؤيب مرثيته من البحر الكامل، ونظم الاعشى مرثيته من البسيط، وجاءت مرثية أبي زيد الطائي من الخفيف، ومرثية علقمة الحميري من السريع.

أما ما ذهب إليه الدكتور إبراهيم أنيس من أن الشعر وقت المصيبة والهلع يتطلب بحراً قصيراً فلا يمكن تعميم ذلك فقد نظم الشعراء القصائد القصيرة والمقطوعات من بحر الطويل أو البسيط، كما نظم شعراء المراثي قصائد طويلة من بحور طويلة مثل قصائد أبي ذؤيب الهذلي ومتمم بن نويرة ومالك بن الرب.

ومع ذلك فإنني لا أنفي وجود علاقة بين البحر ودرجة العاطفة، فالشاعر عندما يقول قصيدة وهو في حالة هيجان وغضب فإنه يضع لها بدون قصد بحراً سريعاً، أما إذا كان في حالة استقرار نفسي وارتياح فإنه يقع على بحر هادئ مثل الطويل والكامل.

فتجانس تفاعيل بحر الكامل وطولها منحت قصيدة أبي ذؤيب الهذلي هدوءاً سهلاً عليه سرد تأمله الحزين في الحياة والموت، ومجيء هذه المرثية على هذا البحر ربما يكون له علاقة باللحظة التي قيلت فيها فهي لم تكن من بنات اللحظة التالية لوصول خبر وفاة أبنائه بل ربما كانت بعدها بفترة سمحت بهدوء الشاعر

(١) المراثي الشعرية في عصر صدر الإسلام — مقبول النعمة ص ٢٣٠

واسترخائه حيث بدأ يتأمل فيما حدث له ثم بدء ينسج أبيات القصيدة على البحر الكامل وحتماً كل ذلك دون وعي منه أو قصد ببحرٍ أو وزن محدد.

ويؤكد ما نذهب إليه كون القصيدة تخلصت من العنف والثوران والهيجان الذي يشعر به المفجوع بعد تلقيه نبأً مفزعاً، ومع أن البحر الكامل ذو إيقاع قوي إلا أن أبا ذؤيب استطاع الحفاظ على الهدوء الذي يناسب التأمل والتفكير .

وقد عاب أحد الباحثين على أبي ذؤيب نظمه المرثية على بحر الكامل وقال إنه " ذو نغم مجلل رنان يصلح لكل ما هو عنيف من الكلام. ولا يسوغ فيه التأمل والتعمق بحالٍ من الأحوال" (١)

إلا أننا لا نرى في ذلك عيباً بل إن قوة البحر الكامل منحت الشاعر فرصة للتعبير عن حزنه العميق في حين تمسك الشاعر بالهدوء لمزيدٍ من التأمل والحديث عن الموت وصراع الأحياء معه ، وكان باستطاعة الشاعر اللجوء إلى البكاء والصياح الذي يناسب هذا البحر لكنه آثر التجلد والصبر على هذه المصيبة وظهر بمظهر الحكيم العارف ، وإذا كان الحزن نوعان ، هادئ وثائر فقد اختار أبو ذؤيب الحزن الهادئ في هذه القصيدة التأملية .

وقد جاءت مرثية أبي ذؤيب الهذلي في سبعة وستين بيتاً لتكون أطول المراثي السبع وربما قيل إنه من الأنسب لهذه القصيدة المطولة أن تأتي على وزن البحر الطويل الذي يناسب البسط القصصي والسردي ويكثر في إشعار السير والملاحم ، لكننا نرى أن البحر الكامل بقوته وجلجلته هو الذي منح هذه المرثية التماسك والتأثير الأقوى في السامعين وهو ما لم يكن البحر الطويل قادراً على منحه .

ونلاحظ أن أبيات القصيدة متماسكة جداً والأوزان والتفعيلات شبه كاملة عدا بعض الإضمار الذي دخل على الضرب "مُتَّفَاعِلُنْ" فُتْسَكْنَ الحرف الثاني (ونقل

(١) المرشد إلى فهم إشعار العرب وصناعها — عبد الله الطيب المجذوب — دار الفكر — بيروت ١٩٧٠ ط ٢

إلى مستفعلن) وسلمت العروض من أية زحافات أو علل حيث جاءت التفعيلات في المطلع كما يلي :

أَمَنْ لَمُنُوْ نَ وَرِيْبَهَا تَتَوَجَّعُوْ وَدَدَ هُرْلِيْ سَ بِمُعْتَبِنَ مَنْ يَجْزَعُوْ
o //o/o/o/ o//o/// o//o/o/ o//o/// o//o/// o//o///
متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

أما البحر الطويل فله النصيب الأكبر من المراثي السبع حيث جاءت على أوزانه ثلاث قصائد هي مرثية متمم بن نويرة ، ومرثية مالك بن الريب ، ومرثية محمد بن كعب بن سعد الغنوي ومعلوم أن البحر الطويل من أكثر البحور التي جاءت القصائد القديمة على أوزانه فهو " بحرٌ يُلقِي بظله على ثلث الشعر القديم" (١).

وقد ساعد هذا البحر الذي يتميز بطول النفس واتساع الإيقاع الشعراء الثلاثة في التعبير عن أحزانهم حيث منحهم الفرصة للتأين والعزاء والتعمق في ما حل بهم من مصائب فهو بحرٌ " يعطي إمكانيات للسرد والبسط القصصي والعرض الدرامي ، ولهذا نجده يكثر في أشعار السير والملاحم واحتواء الأساطير" (٢)

ونرى أن البحر الطويل مناسبٌ جداً للقصائد الثلاث فهي عبارة عن مراثٍ مطولة حيث جاءت مرثية متمم بن نويرة في خمسة وأربعين بيتاً في حين جاءت مرثية مالك بن الريب في واحد وخمسين بيتاً ومرثية الغنوي في خمسين بيتاً .

(١) موسيقى الشعر العربي - د. صابر عبد الدلم - مكتبة الخانجي - القاهرة ط ٣ ص ١٠٨ .

(٢) السابق نفسه .

والقصائد الثلاث مليئة بأبيات العزاء والتأبين ،فقصيدة مالك بن الريب أشبه ما تكون بالسيره الذاتية ونرى أن مجيئها على بحر الطويل مناسب للتعبير عن هذه التجربة الحافلة فهو كما ذكرت بحرٌ يتسع أمام التدفق العاطفي والوجداني .

وقد جاءت تفعيلات القصائد الثلاث مقبوضة العروض ،أما الضرب فجاء مقبوضاً أيضاً في قصيدتي متمم بن نويرة ومالك بن الريب في حين جاء محذوفاً في قصيدة الغنوي فمطلع قصيدة متمم بن نويرة جاء كما يلي .

لعمري ومادهري بتأييـ نها لكن ولاج زعنـ مما أصابـ فأوجعا
o //o// /o// o/o/o// /o// o//o// o/o// o/o/o// o/o//
فعولن مفاعلين فعولن مفاعلن فعولُ مفاعلين فعولُ مفاعلن

ونلاحظ أن متمم بن نويرة غير "مفاعلين" في حشو البيت إلى "مفاعلن" وهذا التغير مع أنه مقبولٌ عند العروضيين إلا أن الدكتور إبراهيم أنيس استتبعه في حشو البيت حيث يقول " فهي صورة نادرة لا تستريح إليها الآذان وقد رويت في بعض أبيات الشعر القديم ،ولكننا لا نكاد نراها في شعر حديث"^(١)

إلا أننا لا نرى في البيت أصواتاً " لا تستريح إليها الآذان " ولم نشعر باضطراب موسيقي بل إن لجوء متمم إلى التصريح في البيت ولحاقه الطرب بالعروض في القبض صبغ البيت بصبغة موسيقية متموجة مقبولة .

ومثل ذلك جاءت قصيدة مالك بن الريب فالعروض مقبوضة "مفاعلن" وكذلك الضرب مقبوضاً ، كما قبضت تفعيلة "فعولن" في بعض الأبيات فأصبحت "فعول" وهو موافق للقواعد العروضية التي تفضل عدم إثبات القبض في "فعولن" حيث من المستحسن أن تأتي مقبوضة في بعض الأبيات فقط ونلاحظ أن المطلع أشبه كثيراً مطلع متمم بن نويرة ، يقول مالك بن الريب:

(١) موسيقى الشعر ، إبراهيم أنيس ص ٦٠ .

الا لي تشعري هل أبيت ن ليلتن يجنبل غضا أزجل قلاصل نواجيا
 o //o// o/o// o/o/o// o/o// o//o// o/o// o/o/o// o /o//
 فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

أما مرثية الغنوي فقد جاءت عروضها مقبوضة إلا أن الضرب لم يوافقها بل جاء
 محذوفاً "مفاعي" وينقل إلى "فعولن" ونلاحظ أن التفعيلة التي تسبق الضرب
 كثيراً ما تأتي مقبوضة "فعول" وذلك مناسب للضرب المفروق يقول الغنوي في
 مطلع القصيدة.

تقول ب نة لعبسي يقد شب تبعدنا وكل لم رئن بعدش شباب يشيو
 o/o// /o// o/o/o// o/o// o//o// o /o// o/o/o// O /o//
 فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

أما البحر البسيط فهو من "أحفل البحور بالجلال والرصانة والعمق"^(١) ولم يأت
 على هذه البحر من المراثي السبع سوى قصيدة الأعشى الباهلي وهي شبيهة
 بقصيدتي متمم بن نويرة، والغنوي في أن كلاً من الشعراء الثلاثة يرثي بها أخاه
 وربما كان لذلك علاقة بطبيعة هذا البحر التي "تتفق مع الشجن والتذكروالحنين
 وهو يكثر في الشعر الفصيح والشعبي."^(٢)

وجاءت قصيدة الأعشى من البسيط التام حيث جاءت عروضه تامة مخبونة
 ،والضرب مثلها أيضاً تام مخبون "فعلن":

إنني أتت بي لسا نن لا أسر ربها منعولوا كذبن فيها ولا سخرو
 o/// o//o/o/ o/// o//o/o/ o/// o//o/o/ o//o/ o//o/o/
 مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فعلن مستفعلن مستفعلن فعلن

(١) موسيقى الشعر العربي — صابر عبد الدلم .ص ١٠٨ .

(٢) السابق نفسه .

ونلاحظ التناسق بين تفعيلات هذا البيت وهو ما يناسب هذه القصيدة العميقة التي بث فيها الأعشى الباهلي حزنه العميق على أخيه المنتشر، وتأمل في الحياة والموت على هذا الإيقاع المهيب .

أما أقصر المراثي السبع في عدد الأبيات فهي مرثية علقمة الحميري حيث جاءت في ستة وعشرين بيتاً فقط وهي من البحر السريع، وهو من البحور التي يقل النظم منها في الشعر العربي و"يقول كثير من النقاد إن موسيقى هذا البحر فيها اضطراب لا تستريح إليه الآذان إلا بعد مران طويل .. والشعراء القدامى لم يكثروا من النظم في الإطار الموسيقي لهذا البحر لأنه يبدو كنوع ناشز من بحر الرجز .. كما يبدو هذا البحر كأنه نوعٌ من الخروج على أصل من الأصول الموسيقية في الشعر العربي"^(١)

واتفق مع هذا الرأي فمرثية الحميري من أصعب المراثي تقبلاً على الآذن كما أنها من أكثر القصائد التي دخلت تفعيلاتها الزحافات والعلل فأصبح السير على إيقاع موسيقي واحد صعباً جداً .

وقد جاءت القصيدة بعروض مكسوفة مطوية " فاعلن " وضرب مكسوف مطوي أيضاً "فاعلن" في حين دخل (الخبن والطي) على بعض التفعيلات في الحشو والعجز حيث خبنت (مستفعلن) إلى (متفعلن) كما دخل الطي " وهو حذف الرابع الساكن " فصارت مستفعلن "مستعلن" :

لكل جن	بن محتى	مضطجع	ولموت لا	ينفع من	هـ لجزع
o // o//	o//o/o/	o //o/	o //o/o/	o ///o/	o //o/
متفعلن	مستفعلن	فاعلن	مستفعلن	مستعلن	فاعلن

أما أبو زيد الطائي فقد جاءت مرثيته من بحر الخفيف وهي القصيدة الثانية من حيث عدد الأبيات بعد قصيدة أبي ذؤيب فالقصيدة جاءت في ثمانية وخمسين بيتاً

(١) السابق ص ١٣١ .

حاور فيها الشاعر ابن أخته اللجلاج وسرد قصة وفاته ، وصور شجاعته ونبله ونرى أن مجيء هذه القصيدة على وزن البحر الخفيف مناسب جداً فهذا البحر " صالح للحوار " يقال وقلت ، ويصلح للجدل وللتريد وللسرود ، ويمتلىء بالروح الملحمي ، وهو بحر يكثر في البيئات المتحضرة وقد قيل إنه أخف البحور على الطبع وأطلاها للسمع ^(١)

وجاءت عروض القصيدة مخبونة "فَعْلَاتُنْ" في حين جاء الضرب صحيحاً "فاعلاتن" كما دخل الخبن على بعض التفعيلات في الحشو والعجز فأصبحت "مستنفعُ لن" "مُتَفَعِّلُنْ".

إن طول حياة غي رسعودي وضالان تأميل ني للخلودي
 o /o//o/ o //o/o/ o /o/// o /o/// o //o// o /o//o/
 فاعلاتن متفعّلن فاعلاتن فاعلاتن مستنفع لن فاعلاتن

وأعود هنا لأؤكد على ما سبق من أنه ليس هناك أدنى علاقة بين البحر الشعري والموضوع فحزن الشعراء لم يكن على درجة واحدة ، والتطور في الأوزان راجع إلى " الذوق الحضاري" وتغير الأفكار ووفقاً لتغير البيئة وتغير الحضارة ^(٢) ولا يمكن بأي حال من الأحوال تخصيص بحور بعينها لأغراض أو موضوعات معينة فلكل شاعر حرته في اختيار الإيقاع المناسب لموضوعه بل أن ذلك الاختيار يعد دليلاً على تفوق الشاعر أو إخفاقه ، وربما أبدع شاعر في استخدام الأوزان لزيادة حدة الثورة أو تخفيفها .

أما علاقة البحر الشعري بالعاطفة فلا يمكن إنكارها فكما ذكرت فإن عدداً من البحور لها ميزات اختصت بها مثل البحر الكامل الذي يناسب القوة والتأثير،

(١) دراسات في النص الشعري.. د. عبده بدوي ، دار الرفاعي ، الرياض ١٩٨٤م الطبعة الثانية ص ١٦٥.

(٢) موسيقى الشعر العربي — شكري عياد — دار الشعب — القاهرة ١٩٦٨م ص ١١٧.

والبحر الطويل الذي يناسب الملاحم والسير والسرود القصصي ، والبحر الخفيف الذي يناسب الحوار والجدل .

ولا شك أن لاختيار البحر أثراً في عمقِ العاطفة في شعر الرثاء فهناك حزنٌ هادئٌ وحزنٌ نائرٌ وتختلف بعد ذلك درجات الهدوء والثورة^(١) ولا بد هنا من أن أشير إلى أن البحر الواحد قد يستوعب ألواناً عاطفية متنوعة في القصيدة الواحدة ، ولاشك أن اختلاف عواطف الشعراء لا يمكن أن يظهر إلا من خلال الاختلاف في أوزان الأبيات ودخول الزحافات والعلل على التفعيلات والمهم هو أن يستغل الشاعر تلك الخصائص ويوظفها لخدمة هدفه .

الموسيقى الداخلية:

ويقودنا هذا للحديث عن الموسيقى الداخلية في شعر الرثاء تلك " الموسيقى الخفية التي تنبع من اختيار الشاعر لكلماته وما بينها من تلاؤم في الحروف والحركات " ^(٢) نعم إنه ذلك " الإيقاع الباطن الذي تحسه ولا تراه تدركه ولا تستطيع أن تقبض عليه ، ويكمن في تعادل النغم عن طريق مدات الحروف حيناً ، وعن طريق تكرارها حيناً ، وعن طريق استعمال حروف مهموسة أو مجهورة تتساوى مع الإطار الموسيقي العام للقصيدة^(٣) .

فإذا تأملنا عينيه أي ذؤيب الهذلي سنجد عدداً من الإيقاعات الداخلية المتنوعة التي تواكب التنوع في الصور، فالأبيات الأولى في القصيدة تختلف إيقاعياً عن اللوحات الثلاث التالية، بل إن كل لوحة تختلف إيقاعياً عن الأخرى. فالأبيات الأولى تبدأ بالاستفهام " أمن المنون وريها تتوجعُ ؟ " .

(١) التفسير النفسي للأدب — عز الدين إسماعيل ص ٨١ .

(٢) في النقد الأدبي — شوقي ضيف ص ٩٧ .

(٣) موسيقى الشعر العربي ، صابر عبد الدلم ص ٢٧

وكاننا أمام سمفونية موسيقية انفجرت فجأة بهذا الاستفهام القوي مما يعطي انتباهاً للسامع للوقوف والتأمل في ما سيحدث بعد هذا التساؤل وسرعان ما يدخل إيقاع آخر هو إيقاع المشهد الحواري مع المرأة ويستمر امتداد الانفجار التساؤلي حيث تطرح "أميمة" التساؤل أيضاً "ما الجسمك شاحباً؟" وتتوالى الأسئلة المفجعة لتدل على ارتفاع صوت أميمة".

ثم تأتي براعة الشاعر في التهذئة حيث بدأ ينفث الأجوبة في تناسق موسيقي عذب معتمداً على "الترتيب المنطقي لأجزاء الكلام فجاءت الجملة الفعلية مرتبة ترتيباً متعاقباً (فعل + فاعل + مفعول) والسؤال والجواب في مواقعهما الأصلية." (١)

ومما زاد في التأثير لهذه المقدمة القوية للقصيد اعتماد الشاعر على التصريح في المطلع ذلك التصريح الذي "يشبه مقدمة موسيقية خفيفة قصيرة تلهب إحساسنا" (٢) فعندما بدأ أبو ذؤيب القصيدة قال.

أَمِنَ الْمُنُونِ وَرَيْبِهَا تَتَوَجَّعُ وَالذَّهْرُ لَيْسَ بِمُعْتَبٍ مَن يَجْزَعُ (٣)

فكلمة "تتوجع" تلخص جو القصيدة الحزين ، وتدل على الحالة النفسية التي يمر بها الشاعر فهو ضحية للألم والحسرة والحزن .

وفي نهاية الأبيات الأولى من القصيدة يهدأ الإيقاع ويكاد يتوقف حين نصل إلى كلمة "فودعوا" وكأنه يلقي الأجوبة على أميمة بهدوء وسكينة وحكمة بالغة تساعده في ذلك الزخافات التي تدخل على بعض التفعيلات.

ثم يبدأ إيقاع آخر أشبه ما يكون بالسرد القصصي "أودي بني..."، أعقبوني حسرة"، "سبقوا هوي..". "أعنفوا" ثم ينتهي المشهد حين يقول فغبرت بعدهم.."

(١) المرآة الشعري في عصر صدر الإسلام — مقبول النعمة ص ٢٣٢.

(٢) الشعر وإنشاد الشعر، علي الجندي — القاهرة — دار المعارف ١٩٦٩م ص ٣٤.

(٣) الجمهرة ج ٢ ص ٦٨٣ .

وقد ساهم الإضمار في التفعيلة " متفاعلن " في تهدئة الإيقاع السريع والضخم لبحر الكامل الذي يتولد عن توالي المتحركات (١) .

أما اللوحات الثلاث الأخرى فجاءت الموسيقى الداخلية مناسبة تماماً حيث يختار أبو ذؤيب لمشهد الحمر الوحشية الحروف الحلقية وخاصة العين والقاف وذلك ليحاكي الإجهاد الذي أصاب الحيوانات بعد رحلة شاقة:

فوردنَ والعَيُوقُ مَجْلِسَ رَابِيءِ الرَقِّ ————— بَاءٌ فَوْقَ النَّجْمِ لَا يَتَلَعُّ (٢)

ثم تناسب الموسيقى لتناسب سير الحيوانات إلى الماء وتأتي ألفاظ مناسبة لهذا المشهد :

فَشَرَ عَنْ فِي حَجْرَاتِ عَذْبٍ بَارِدٍ حَصْبِ الْبِطَاحِ تَسِيخُ فِيهِ الْأَكْرَعُ (٣)

ونلاحظ استخدام الشاعر لألفاظ " عذب - خصب - البطاح " ثم فجأة وتناسباً مع المشهد الواقعي ينتفض الإيقاع وتبدأ علامات الخوف والحذر ويستخدم الشاعر ألفاظ " ريب - يقرع - قرع " ثم تنطلق سمفونية الحرب وتتوارد ألفاظ الأسلحة " جشء ، أجش ، أقطع نفرن ، امترست ، خر " ونجد هنا أن الأبيات احتفظت بتفعيلات تامة "متفاعلن" وقد ساعد ذلك كثيراً في الحفاظ على اتساق الإيقاعات .

وتكرر ذلك أيضاً في مشهد الثور الوحشي حيث بدأ الإيقاع مضطرباً بوصف الثور الوحشي شيباً أفزته الكلاب " " مروغ " " يفرع " وكلها ألفاظ تدل على الحيرة والخوف والترقب وناسب ذلك مجئ إذاً الفجائية التي زادت من حدة التوتر في المشهد والخوف من المستقبل .

(١) مقبول النعمة ص ٢٣٢ .

(٢) الجمهرة ج ٢ ص ٦٨٩ ، العيوق : النجم الذي يطلع خلف الثريا ، والرابيء المرتقب ، ويتلعب يتقدم .

(٣) السابق نفسه ، والأكرع : القوائم ، والخصب : الذي فيه حصباء ، والبطاح : بطون الأودية .

كما نجح أبو ذؤيب في إثارة المشهد بلفظة " زعزع " وهي العاصفة الشديدة وكأنها أدخلت الرعب في قلب ذلك الثور الذي صار يلوذ بالأشجار في خوف وهيجان .

وعندما يجفف الثور جسمه من الماء يبدو له أول الكلاب قريباً منه ،وعندها يبدأ في العدو السريع ويستغل الشاعر ذلك المشهد ليرسم صورة للهروب من القدر.

فانصاعَ من جزعٍ وسدّ فروجَهُ غُبَسَ ضوارٍ وافيانٍ وأجدعُ^(١)

ونلاحظ تناسق الإيقاع وحرص الشاعر على مشاهدة حركة الثور عندما تختفي الفجوة بين أرجل الثور من شدة سرعته، ويستمر الإيقاع السريع وتدخل الزحافات على " متفاعلمن " لتواكب سرعة المشهد وتسهل قراءة البيت في وقت أقصر.

وتكرر الإيقاع نفسه عن بدء معركة الفارسين في المشهد الثالث ،وأبدع أبو ذؤيب حيث اختار إيقاعاً مناسباً لهذه المعركة ، كما نجح في اختيار الكلمات المناسبة لهذا الحدث ولاستعدادات الفارسين ولنتأمل قوله عن أحد الفارسين :

حميت عليه الدرُّعُ حتّى وجّههُ من حرّها يومَ الكريهة أسفَعُ^(٢)

حيث نجد كلمات " الدرع " حرها " يوم الكريهة " أسفَعُ " وكلها مناسبة لهذا المشهد الحربي القوي .

ومثل قصيدة أبي ذؤيب نجد بقية القصائد تتفاوت بين إيقاع قوي ثائر مجلجل ، وإيقاع هادئ ولكل موسيقى موضعها وتفعيلاتها وأدواتها فمالك بن الربيع يستخدم أدوات خاصة لإيقاعات القصيدة حيث بدأها بإيقاع هادئ يناسب التمني وتذكر الأيام الماضية:

(١) السابق ص ٦٩٢ ، انصاع : انحرف ، والجزع : الخوف ، والفروج ما بين يديه ورجليه ، والواقي : الذي لم تقطع أذنه ، والأجدع : المقطوع الأذن .

(٢) السابق ص ٦٩٥ .

ألا ليت شعري هل أبيتَ ليلةً بجنب الغضا أزجي القلاص النواجيا^(١)

وهو في ذلك يشابه الهذلي في ابتداء الإيقاع بالهمزة إلا أنها ليست هنا للاستفهام بل للتمني وهو ما خفف كثيراً من حدة الإيقاع في المقطوعة الأولى وقد استخدم التكرار للحفاظ على هذا الإيقاع الهادئ فقد تكررت لفظة الغضا " سبع مرات في بداية القصيدة ، كما أن استخدام قافية الياء المفتوحة مناسبة جداً لهذا الإيقاع المعبر عن الشعر والحنين. وحين بدأ الحديث عن قرب منيته بدأ الإيقاع يهتز وكثرت أدوات النداء وكأن الشاعر يستفيق من أعماق قلبه ، وينقلب الإيقاع إلى نوع من الصياح والبكاء ونجح الشاعر مع ذلك في الحفاظ على اتساق الإيقاع وتموجه حيث نادى ليخبر ، متبعاً إخباره ونداءه بطلبات عدة معللاً فيها ومعتذراً ، ومؤكداً ومقرراً ومخبراً وداعياً^(٢).

ويمكننا بعد هذا أن نحدد بعض الإيقاعات الغالبة على قصائد الرثاء، فقد جاءت مرثية أبي ذؤيب الهذلي ذات إيقاع متذبذب يبقى غالباً بين القوة والهدوء، في حين جاءت مرثية الأعشى الباهلي متوسطة الإيقاع ومثلها قصائد الغنوي ومتمم بن نويرة وأبي زيد الطائي ، أما مرثية علقمة الحميري فجاءت مجلجلة مدوية إلا أن إيقاعها لم يتسق وهي من أكثر المراثي تذبذباً في الإيقاع إلى درجة تزعج أحياناً .

قوافي الرثاء :

سميت القافية قافية " لأنها تقفوا أثر كل بيت ، وقال قوم لأنها تقفوا أخواتها ، والأول هو الوجه ، لأنه لو صح معنى القول الأخير لم يجوز أن يسمى آخر البيت الأول قافية لأنه لم يقف شيئاً^(٣) والقافية آخر كلمة في البيت ، وما يعيننا

(١) السابق ص ٧٥٩ .

(٢) رمز الفقر في يأتيه مالك بن الرب . د. محمد الطاوسي — مكتبة زهراء الشرق — القاهرة ١٩٨٨ م ص ٨٩ .

(٣) العمدة ج ١ ص ١٥٤ .

هنا أهميتها في الدلالة " وقد تنبه القدماء إلى أهمية القافية فاعتبروها خصوصية وميزة تخص العرب وحدهم ولما كانت تحصيماً للبيت وتحسيناً له من الظاهر والباطن كانت أجل وأغلى ما في القصيدة^(١).

وللقافية مكونات هي عبارة عن حروف، وقد أطلق عليها ألقاب هي : الروي والوصل والخروج والردف والتأسيس والدخيل وما يهمننا هنا هو الروي وهو الحرف الذي تُبنى عليه القصيدة فتنسب إليه^(٢) " وإذا كانت القافية فاصلة موسيقية فإن الروي آخر صوت تتألف منه هذه القافية ومن هنا عدّه بعضهم القافية نفسها."^(٣)

وإذا كنا بصدد الحديث عن الرثاء فإن قصائد هذا العروض وردت قصائده على أكثر من روي إلا أنه يلاحظ كثرة ورود حرف العين روياً لقصائد الرثاء بوجه عام ، والمراثي الواردة في الجمهرة بوجه خاص حيث جاء العين روياً لقصائد أبي ذؤيب الهذلي. ومتمم بن نويرة ، وعلقمة الحميري .

وربما كان لذلك علاقة بما في " جرس العين من مرارة وتعبير عن الوجد والجزع والفرع والهلع "^(٤)

أما بقية القصائد فجاء حرف الروي مختلفاً فالروي في قصيدة محمد بن كعب الغنوي هو الباء وهو من الحروف الانفجارية وهو يتفق مع طبيعة التجربة الشعرية التي تتحدث عن حرب شديدة^(٥) وله قيمة صوتية موسيقية وربما كان لذلك علاقة بمقتل أبي المغوار في يوم ذي قار حيث يغلب على الشاعر الرغبة في الثأر ولهذا جاء حرف الروي جمهورياً مناسباً لذلك الجو.

(١) موسيقى الشعر العربي — صابر عبد الدلم ص ١٥١.

(٢) القافية تاج الإيقاع الشعري — أحمد كشك — المكتبة الفيصلية بدون تاريخ ص ٥٤.

(٣) القافية في العروض والأدب — حسين نصار — القاهرة دار المعارف ١٩٨٠م ص ٤١.

(٤) موسيقى الشعر العربي — صابر عبد الدلم ص ١٦١.

(٥) السابق ص ٣١.

والروي في قصيدة أبي زيد الطائي هو الدال وإذا علمنا أن حرف الدال " ويُعبر عن صوت العاشق الذي صار دالاً من شعره الحزن" (١) فإنه حرف مناسب ليكون رويًا لهذه القصيدة ، فأبو زيد الطائي مفجوع لفراق ابن أخته اللجلاج ولذلك هزة الشوق والحنين إلى ذلك الابن الراحل فجاء حرف الدال مناسباً فهو يوميء إلى هزة الشوق ورعشة الفراق. (٢)

أما قصيدة مالك بن الريب فقد جاء الروي الباء الممدودة المسبوقة بألف التأسيس وذلك أشد ما يكون معبراً عن الشعور بالفقد، وما يتصل به من حنين وشوق وتحسر ، وكان المد المتمثل في ألف التأسيس قبل الروي وألف الوصل الناشئة عن الروي مصوراً لهذا الفقد ، وكأن في حرفي الروي والوصل (يا) من كل بيت من أبيات هذه البائية (حرقه) لا تنتهي، وآهات لا تنفذ (٣) أما مرثية الأعشى الباهلي فجاء رويها الراء وهو أكثر أحرف الروي وروداً في الشعر العربي وهو من القوافي الدلّل التي ركبها الشعراء جميعاً والراء ينطق باهترازات اللسان (٤) وربما كان لذلك علاقة بحالة الأعشى النفسية حين نطق بالقصيدة وكأنه يتوعد الحارثين قتلة أخيه المنتشر.

ويوضح الجدول التالي حروف الروي القصائد الرثاء والبحور وعدد الأبيات:

(١) السابق ص ٣٣

(٢) السابق نفسه .

(٣) رمز الفقد في يائية مالك بن الريب ص ١٥٣.

(٤) العقد الفريد ج ٦ ص ٢٠٤.

عدد الأبيات	حرف الروي	البحر	الشاعر
٦٧	العين	الكامل	أبو ذؤيب الهذلي
٥٠	الباء	الطويل	محمد بن كعب الغنوي
٣٥	الراء	البيسط	الأعشى الباهلي
٢٦	العين	السريع	علقمة الحميري
٥٨	الذال	الخفيف	أبو زيد الطائي
٤٥	العين	الطويل	متمم بن نويرة
٥١	الياء	الطويل	مالك بن الريب

وهكذا نتبين أن الموسيقى الشعرية تختلف من مرثية إلى أخرى بل حتى في المرثية الواحدة فهي تتجاوب مع أبعاد القصيدة، ومنحنياها لتكون بعداً آخر من أبعاد التعبير الشعري .

ويمكن القول أيضاً أن حروف الروي مفاتيح لقصائد الرثاء فمعرفة الحرف طريق لمعرفة الكثير من أسرار القصيدة التي لم يصرِّح الشاعر بها بل بثها في الحروف والكلمات ربما لأنه لا يريد أن يعلم بها سواه، وربما ليدلل على براعته الشعرية.

خاتمة ونتائج

قلت في مقدمة هذه الدراسة أن الغرض منها هو الكشف عن أبعاد جديدة للقصائد التي قيلت في غرض الرثاء ، ومحاولة الكشف عن طرق شعراء المراثي في صياغة مراثيهم ، والتوصل إلى نتائج مدعمة بالدليل عن أساليب تلك المراثي ولغتها ، والأفكار التي اشتملت عليها ، والصور التي وردت فيها ، والموازنة بين ذلك كله عند شعراء المراثي السبع .

ويمكنني في ختام هذه الدراسة أن أوجز عدداً من النتائج وما يمكن أن نسميه كشوفات توصلت إليها بعد الوقوف مع هذه النصوص لعدة سنوات، ولا أزعم أن هذه الدراسة هي النهاية في دراسة شعر الرثاء والمراثي السبع على وجه الخصوص فهذه النصوص الغنية بها من الأسرار ما لا يمكن حصره في بحث أو دراسة واحدة .

أول هذه النتائج هي تحديد العصر الذي ظهر فيه كتاب جمهرة أشعار العرب وهي الفترة من منتصف القرن الثالث ومطلع القرن الرابع الهجريين ، وهي الفترة التي عاشها محمد ابن أبي الخطاب القرشي مصنف الكتاب ، كما توصلت من خلال هذه الدراسة إلى أن تقسيم الأشعار إلى مجموعات سبع كل مجموعة تحوي سبع قصائد هي فكرة سادت في بيئة الدرس الأدبي قبل القرشي ولم تبلور الفكرة وتجمع القصائد إلا في كتاب الجمهرة .

ولست أول من حاول تحديد هذه النتائج فقد سبقني إليها عددٌ من الدارسين الفضلاء ولكنني كدارس للنص أرى أنه لزاماً عليّ أن أذكر رأيي محلل

النصوص لينضم إلى تلك الآراء السابقة التي حاولت تحديد زمن ظهور الكتاب ومؤلفه ومبتكر طريقة تقسيمه وغير ذلك مما تحدثت عنه عند التمهيد لهذا البحث .

ومن النتائج التي توصلت إليها اشتراك قصائد الرثاء في عددٍ من الأفكار الرئيسية ، بل تكاد تلك الأفكار قياسية لا تخلو منها قصيدة قيلت في الرثاء ، فالموقف من الموت ، وتأبين الميت وإظهار الحزن عليه ، وتصوير الفاجعة والمبالغة في ذلك .. كلها أفكار وجدتها ماثلة في المراثي السبع ، بل لقد وجدتها عند شعراء آخرين لم يذكرهم القرشي في جمهرته كدريد بن الصمة والخنساء ، وقد تحدثت عن كل فكرة من هذه الأفكار بالإضافة إلى أفكار أخرى وأفردت لها فصلاً خاصاً هو الفصل الثاني .

ومن النتائج أيضاً التأكيد على وجود وحدة فنية في شعر الرثاء ، بل إن تلك الوحدة لم تظهر في أي غرضٍ من أغراض الشعر العربي كما ظهرت في شعر الرثاء ، وقد بينت أن سبب ذلك هو وحدة الغرض وخصوصية شعر الرثاء فهو شعراً لا يراد به التكسب ولا المظهر ولا إظهار البراعة في نظم الشعر ، بل هو أشبه ما يكون ببيكاءٍ حزينٍ يخرج في غفلة من الشاعر الذي ينفث قصيدته كاملة في غرضٍ واحدٍ هو الرثاء لا غيره ، كما أن عظم المصيبة يحتم على الشاعر مراعاة الموقف فلا يخرج عن الموضوع إلا إلى ما يعزز الشعور العام بالحزن والفقد والألم .

أما ما يطلق عليه الوحدة العضوية فهي ماثلة أيضاً في شعر الرثاء فوحدة المشاعر وترايط المعاني أمورٌ تؤكد وجود تلك الوحدة من البيت الأول في القصيدة وحتى البيت الأخير .

وقد وجدت بعد استعراض وتأمل في القصائد السبع أنها منذ مطلع وحتى المقطع لا تكاد تخرج عن شعور واحد هو الشعور بالحزن والبكاء والحسرة على الفقيد وأي دليل أكثر من هذا على وجود الوحدة العضوية في المراثي .

وقد نبهت إلى بعض الأمور وهي ما اختصت به مطالع المراثي فمعظم شعراء الرثاء يسعون إلى أن يكون المطلع منبئاً بما سيذرفونه من الدموع في تلك القصيدة فيأتي المطلع مبتدئاً بالنداء للميت أو الإستغاثة أو التذكير بنوائب الدهر وحتمية الأقدار وقد نبهت إلى بعض المطالع التي تشبه الوقوف على الأطلال ، إلا أنها جميعاً لا تخرج عن الفكرة الرئيسية والشعور العام الذي يغشى القصيدة وهو شعورٌ بالحزن والألم .

كما نبهت إلى خروج الشعراء في قصائدهم إلى موضوعات جانبية كالخروج إلى قصة الحيوان أو الخروج إلى وصف الديار والأوطان الزائلة ، أو الخروج إلى الحكمة أو الحديث مع المرأة ، وتحدثت أيضاً عن خواتم المراثي ومنها ما ختم بالدعاء للميت ، أو الدعاء على من قتله ، أو التوعد بالأخذ بالثأر ، أو العودة إلى ما بدأت به القصيدة وهو التذكير بحتمية الموت ونكبات الزمان ، وقد بسطت القول في ذلك في فصلٍ كاملٍ هو الفصل الثالث .

ومن النتائج أيضاً وجود عدد من التقاليد الفنية والأساليب التي سار عليها شعراء الرثاء وأبرزها أسلوب الحوار مع المرأة ، حيث عمد شعراء المراثي إلى

إستخدام أسلوب الحوار ، وهو تقليدٌ نرى أنه في بدايته كان يهدف إلى تأكيد الحزن والألم بعد الميت عن طريق سرد حوار مع امرأة تحاور الشاعر وتصف ما تراه من شحوب واصفرار وحزن غشي الشاعر بعد فقد من أحب فيكون ذلك أدعى للتصديق وأبين في الوصف .

وقد تكرر هذا التقليد عند ستة من شعراء المراثي السبع ، كما وجدت هذا التقليد عند عددٍ آخر من الشعراء الذين لم يذكرهم القرشي ضمن طبقة المراثي وهو ما يؤكد عراققة هذا التقليد في شعر الرثاء ، وقد تحدثت عن تلك الأساليب وغيرها مما وجدت في القصائد السبع وحاولت الربط بين كل ذلك ومهدت بالحديث عن الألفاظ اللغوية في شعر الرثاء وأفردت لذلك فصلاً كاملاً هو الفصل الرابع .

ومن النتائج أيضاً تلك الطريقة الفذة التي استخدمها شعراء الرثاء عند تصوير الموت ، حيث لجأوا جميعاً إلى استعارة صورة مجسمة ومجسدة أطلقوها على الموت ، هذا التجسيد والتجسيم يمكن أن نسميه "تقليداً" سار عليه شعراء الرثاء في مراثيهم كما أنهم التزموا بحدود هذا التقليد فلم يخرجوا عنه ولم أجد شاعراً واحداً من شعراء الرثاء يستخدم التشبيه عند الحديث عن الموت وربما كان سبب ذلك ملاءمة الاستعارة للعاطفة فهي تسمي الأشياء بغير أسمائها وتصفها بصفات أشياء أخرى وذلك مما يزيد من تأجيج المشاعر والدعوة إلى إعمال الفكر وقد حرصت على إفراء فصل خاص بالصورة الفنية في المراثي وبيّنت كيف صورّ الشعراء الموت ، والفقيد ، وحالهم الحزينة وكان ذلك في الفصل الخامس .

ومن النتائج أيضاً التأكيد على عدم وجود أي صلة بين غرض الرثاء وأي من البحور الشعرية ، فلم يختص ذلك الغرض ببحر معين رغم محاولة بعض الباحثين إيجاد علاقة نفسية وربط الرثاء ببحور معينة .

أما فيما يخص الموسيقى الداخلية فقد وجدنا عدداً من الأبيات الشعرية تناسب تفعيلاتها مع درجة العاطفة في البيت وهو ما يؤكد وجود علاقة بين العاطفة في شعر الرثاء والموسيقى الداخلية وقد أوردنا بعض الأمثلة على ذلك في الفصل السادس .

وبعد فلعلني بهذه الدراسة قد قدمت صورة للمراثي السبع التي وردت في جمهرة أشعار العرب والظواهر الشعرية التي وردت فيها ولست أدعي الكمال في هذا ولا العصمة من النقص أو الخطأ ، ولكن حسبي أنني قدمت ما استطعت فإن أصبت فالفضل لولي الفضل ، وإن أخطأت فحسبي الله عليه توكلت وإليه أنيب .

(*)

المصادر والمراجع

- ١- أدباء العرب في الأعصر العباسية: بطرس البستاني ، بيروت ، ١٩٣٤ م .
- ٢- الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب ، أحمد الشايب
١٩٩٥م مكتبة النهضة، الطبعة التاسعة .
- ٣- الأصمعيات ، أبي سعيد بن قريب ، تحقيق أحمد شاكر وبن السلام
هارون الطبعة الخامسة .
- ٤- الإكليل ، أبو محمد الحسن بن أحمد بن يعقوب لهما ، القاهرة ،
١٣٦٨هـ .
- ٥- الأمالي لأبي علي الغالي ، دار الكتب العلمية ، الطبعة الأولى ١٤١٦هـ
- ٦- البلاغة العربية ، مصطفى الصادق الجويني ، منشأة المعارف ،
الإسكندرية .
- ٧- التطور النحوي لبرجسترا ، مطبعة الخانجي ١٤٠٢هـ .
- ٨- الحياة الفكرية في الجزيرة العربية قبل الإسلام: هاشم يونس عبد الرحمن،
رسالة دكتوراه .
- ٩- الرثاء في الجاهلية والإسلام ، حسين جمعة ، دار القلم ، دمشق .

* المصادر والمراجع مرتبة حسب الترتيب الأبجدي .

- ١٠- الرحلة في القصيدة الجاهلية : د. وهب رومية ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ١٤٠٢هـ ، ١٩٨٢م الطبعة الثالثة .
- ١١- الزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام : د. عبد الإله الصائغ .
- ١٢- الشعر الجاهلي : محمد النويهي ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة "بدون تاريخ" .
- ١٣- الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه: د. يحيى الجبوري، مؤسسة الرسالة، الطبعة السادسة، ١٤١٤هـ .
- ١٤- الشعر المصري بعد شوقي : د. محمد مندور، القاهرة، مطبعة النهضة .
- ١٥- الشعر و إنشاد الشعر ،علي الجندي ، القاهرة ، دار المعارف ١٩٦٩م .
- ١٦- الشعر والشعراء ، لابن قتيبة تحقيق د.عمر الطباع دار الأرقم ط ١ .
- ١٧- الصناعتان لأبي هلال العسكري ، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد إبراهيم ، القاهرة ط ٢ ١٩٧١م .
- ١٨- الصورة الفنية في النقد الشعري . د. عبد القادر الرباعي ، مكتبة الكتاني ، الأردن . ط ١ ١٩٨٤م .
- ١٩- العصر الجاهلي: د. شوقي ضيف ، دار المعارف بمصر .
- ٢٠- العقد الفريد ، ابن عبد ربه ، تحقيق محمد عبد القادر شاهين ، المكتبة العصرية ، بيروت .
- ٢١- العمدة لابن رشيق القيرواني ، دار الجيل، بيروت الطبعة الخامسة ، ١٤٠١هـ .

- ٢٢- القافية تاج الإيقاع الشعري ، أحمد كشك ، المكتبة الفيصلية بدون تاريخ .
- ٢٣- القافية في العروض والأدب ، حسين نصار ، القاهرة دار المعارف ١٩٨٠ م .
- ٢٤- الكامل ، المبرد تحقيق تغريد بيضون ، نعيم زرزور بيروت ١٤١٦ دار الكتب العلمية .
- ٢٥- المراثي الشعرية في عصر صدر الإسلام: مقبول النعمة ، دار صادر ، بيروت ، الطبعة الأولى .
- ٢٦- المرشد إلى فهم إشعار العرب وصناعها ، عبد الله الطيب المجذوب ، دار الفكر ، بيروت ١٩٧٠ الطبعة الثانية .
- ٢٧- المصادر الأدبية في التراث الشعري ، د.عز الدين إسماعيل ، دار الثقافة ، بيروت .
- ٢٨- المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي: عبد الفتاح أحمد ، دار المناهل، بيروت ، ١٩٨٧م، ط ١ .
- ٢٩- الموشح للمرزباني المكتبة السلفية .
- ٣٠- النسيب في مقدمة القصيدة الجاهلية، عز الدين إسماعيل ، دار الرائد العربي ، بيروت ١٩٨٧ م .
- ٣١- النقد الأدبي الحديث : محمد غنيمي هلال ، دار نهضة مصر، ١٩٧٣م .
- ٣٢- القاموس الإسلامي ، أحمد عطية الله ، مكتبة النهضة ١٩٧٠ م .

- ٣٣- بناء القصيدة العربية ، يوسف حسين بكار ، القاهرة ، دار الثقافة
١٩٧٧م .
- ٣٤- تاريخ آداب العرب ، مصطفى صادق الرافعي ، المكتبة التجارية .
- ٣٥- تاريخ آداب اللغة العربية ، جرجي زيدان .
- ٣٦- تاريخ الأدب العربي ، بروكلمان ، دار المعارف .
- ٣٧- تاريخ الأدب العربي ، ندم عدي ، مكتبة ربيع ، حلب الطبعة الأولى.
- ٣٨- تاريخ الأدب العربي ، العصر الجاهلي ، بلاشير ، دار الفكر ، دمشق.
- ٣٩- جمهرة أشعار العرب ، تحقيق محمد علي الهاشمي ، درا القلم ، دمشق ،
الطبعة الثانية .
- ٤٠- جمهرة أشعار العرب ، أبو زيد القرشي ، تحقيق علي محمد البجادي ،
دار نهضة مصر .
- ٤١- حاشية المفضليات تحقيق أحمد شاكر وعبد السلام هارون ، دار المعارف
، الطبعة السابعة .
- ٤٢- خزانة الأدب، ابن حجة الحموي ، المطبعة العامرة ، القاهرة ، ١٣٩١هـ .
- ٤٣- خزانة الأدب ، البغدادي ، بولاق ، المكتبة السلفية ، دار الكتاب العربي.
- ٤٤- دراسات في النص الشعري د. عبده بدوي ، دار الرفاعي ، الرياض
١٩٨٤م الطبعة الثانية .
- ٤٥- ديوان المعاني ، أبي هلال العسكري ، القاهرة ١٣٥٢هـ .
- ٤٦- رثاء الأبناء في الشعر العربي ، مخيمر صالح ، مكتبة المنار ، الزرقاء ،
الأردن الطبعة الأولى .

- ٤٧- رثاء الممالك والملوك في الشعر الجاهلي ، عبد الخالق عيسى .
- ٤٨- رثاء النفس في الشعر العربي د. عبد الله باقازي ، المكتبة الفيصلية .
- ٤٩- رمز الفقد في يائية مالك بن الرب ، محمد الطاووسي ، مكتبة زهراء الشرق ، القاهرة ، ١٩٩٨ .
- ٥٠- شرح أشعار الهذليين للسكري ، مكتبة دار العروبة ، القاهرة بدون تاريخ .
- ٥١- شعر الرثاء في العصر الجاهلي ، د. مصطفى الشورى ، ١٩٨٣م ، الدار الجامعية للطباعة والنشر .
- ٥٢- ضحى الإسلام ، أحمد أمين ، دار الكتاب العربي .
- ٥٣- طبقات فحول الشعراء ، ابن سلام الجمحي ، تحقيق محمود شاكر ، مطبعة المدني .
- ٥٤- في التذوق الجمالي لعينية أبي ذؤيب ، محمد أبو حمده ، دار عمار ، الأردن ، بدون تاريخ .
- ٥٥- في الشعر الإسلامي والأموي ، تحليل وتذوق ، د. إبراهيم عوض ، مكتبة زهراء الشرق ، القاهرة ، ١٩٩٩م .
- ٥٦- في النقد الأدبي ، د. شوقي ضيف ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٧م ، الطبعة الخامسة .
- ٥٧- في النقد والأدب ، إيليا الحاوي ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ط٤ ، ١٩٧٩م .

- ٥٨- في تاريخ الأدب الجاهلي ، د. علي الجندي ، مكتبة التراث ، الطبعة الأولى ، ١٤١٢هـ .
- ٥٩- لسان العرب لابن منظور ، دار أحياء التراث العربي ، بيروت ، الطبعة الثانية .
- ٦٠- متعة تذوق الشعر ، د. أحمد درويش ، دار غريب ، بدون تاريخ .
- ٦١- مشكلة المعنى في النقد الأدبي الحديث ، مصطفى ناصف ، مكتبة الشباب ، القاهرة .
- ٦٢- مصادر الشعر الجاهلي ، د. ناصر الدين الأسد ، دار المعارف .
- ٦٣- معجم البلدان ، ياقوت الحموي ، بيروت ١٣٧٥ .
- ٦٤- مقدمة ابن خلدون ، نشر الدكتور عبد الواحد وافي .
- ٦٥- مقدمة الأطلال في القصيدة الجاهلية ، مجلة المجلة ، العدد ١٠٠ ، أبريل ١٩٦٥ م .
- ٦٦- مقدمة غرائب التنبهات على عجائب التشبيهات تحقيق د. محمد زغلول سلام ، دار المعارف ، ١٩٧١ م .
- ٦٧- من المصادر الأدبية واللغوية ، د. أحمد شوقي ، دار العلوم .
- ٦٨- من عيون الشعر ، محمد إبراهيم نصر ، سلسلة دار الرشيد .
- ٦٩- منهج البلغاء وسراج الأدباء ، حازم القرطاجني ، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ، تونس ١٩٦٦ م .
- ٧٠- موسيقى الشعر العربي ، شكري عياد ، دار الشعب ، القاهرة ١٩٦٨ م .

- ٧١- موسيقى الشعر العربي ، د. صابر عبد الدايم ، مكتبة الخانجي ، القاهرة
الطبعة الثالثة .
- ٧٢- موسيقى الشعر د. إبراهيم أنيس ، مكتبة الأنجلو والطبعة الثالثة ١٩٦٥ م .
- ٧٣- نظرة تاريخية في حركة التأليف عند العرب: د. أمجد الطرابلسي .
- ٧٤- نهاية الأرب في فنون الأدب ، النويري ، القاهرة ، مطبعة دار الكتب
المصرية ، ١٣١٩هـ ، ١٩٤٩م .

الفهرس

١	مقدمة
٧	تمهيد
١٢	تقسيم الجمهرة
١٩	الأسس المنهجية لتقسيم الجمهرة
		الفصل الأول
٢٢	شعراء المرثي
٢٤	أبو ذؤيب الهذلي
٢٧	محمد بن كعب الغنوي
٣٠	الأعشى الباهلي
٣٢	علقمة الحميري
٣٣	أبو زيد الطائي
٣٥	متمم بن نويرة
٣٨	مالك بن الريب
		الفصل الثاني
٤١	الأفكار والرؤى في السبع المرثي
٤٣	الموقف من الموت
٤٣	الموت قدر الأحياء والفناء قدر الجمادات

٤٨	الاستسلام المقترن بالحيرة والقلق
٥٠	أين الإيمان .. غياب مطلق !
٥٦	المصيبة أو الفاجعة
٥٦	المبالغة في تصوير الفاجعة
٦٠	الآلم والتحسر
٦١	سلاح الصبر
٦٤	البكاء والانهيار
٦٦	العزاء
٦٧	١- نماذج العزاء في مظاهر الحياة الإنسانية
٧٠	٢- نماذج العزاء في مظاهر الطبيعة
٧٢	الفراغ
		الفصل الثالث
٧٨	الوحدة في قصيدة الرثاء
٨٢	المطلع
٨٣	المقدمة الطللية في شعر الرثاء
٨٦	الوحدة الفنية في شعر الرثاء
٨٧	١- وحدة المشاعر
٩٧	٢- ترابط المعاني
١٠١	الخروج الفني إلى موضوعات جانبية
١٠٢	الخروج إلى الحكمة

١٠٦	الخروج إلى قصة الحيوان
١٠٩	الخروج إلى الحديث مع المرأة
١١١	٤- خاتمة المراثية
		الفصل الرابع
١١٥	أساليب الرثاء
١١٦	مفهوم الأسلوب
١١٩	معجم الرثاء
١٣٣	أساليب الرثاء
١٣٣	الحوار
١٣٧	الخطاب
١٤٠	التكرار
١٤٤	التراكيب الأسلوبية في الرثاء
١٤٥	الجميل الإنشائية
١٤٧	الجميل الخيرية
١٤٧	التوكيد
١٤٩	القسم
١٥٠	تقديم الجار والمجرور
		الفصل الخامس
١٥٢	الصورة الشعرية في قصائد الرثاء
١٥٣	الصورة الشعرية

١٥٥	صورة الموت " التجسيم والتشخيص "
١٥٨	وقفه مع أبي ذؤيب
١٦٢	صورة الفقيد
١٦٣	١- ارتباط التشبيه بعاطفة الشاعر
١٦٥	٢- انتزاع الشاعر للتشبيه من بيئته
١٦٨	صورة الشاعر بعد المصيبة
١٦٨	البكاء
١٧٢	الشحوب والضعف
١٧٥	الأرق
		الفصل السادس
١٧٩	موسيقى الشعر
١٨١	بحور الرثاء
١٨٩	الموسيقى الداخلية
١٩٣	قوافي الرثاء
١٩٧	خاتمة ونتائج
٢٠٢	المراجع والمصادر
٢٠٩	فهرس